

ПОЧЕМУ ВЫ ПИШЕТЕ СМЕШНО?

Л. М. ЯНОВСКАЯ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

Л. М. ЯНОВСКАЯ

Почему вы пишете смешно?

Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и их юморе



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Москва 1969

Оглавление

Ответственный редактор
член-корреспондент АН СССР
Д. С. ЛИХАЧЕВ

Лидия Марковна Яновская

Почему вы пишете смешно?
Об И. Ильфе и Е. Петрове, их жизни и юморе
Издание 2-е, дополненное

Утверждено к печати редколлегией научно-популярной литературы Академии наук СССР

Художник *В. С. Комаров*
Технические редакторы *Л. И. Куприянова, Н. Ф. Егорова*

Сдано в набор 21/II 1969 г. Подписано к печати 25/IV 1969 г.
Формат 84×108¹/₃₂. Усл. печ. л. 11,34. Уч-изд. л. 11,5. Тираж 50 000 экз.
Т-05754. Тип. зак. 1871. Цена 33 коп.

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., д. 21
2-я типография издательства «Наука». Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

7-2-2
12—68 НПЛ

«— Скажите,— спросил нас некий строгий гражданин из числа тех, что признали Советскую власть несколько позже Англии и чуть раньше Греции,— скажите, почему вы пишете смешно? Что за смешки в реконструктивный период? Вы что, с ума сошли?

После этого он долго и сердито убеждал нас в том, что сейчас смех вреден.

— Смеяться грешно!— говорил он.— Да, смеяться нельзя! И улыбаться нельзя! Когда я вижу эту новую жизнь, эти сдвиги, мне не хочется улыбаться, мне хочется молиться!

— Но ведь мы не просто смеемся,— возражали мы.— Наша цель — сатира именно на тех людей, которые не понимают реконструктивного периода.

— Сатира не может быть смешной,— сказал строгий товарищ и, подхватив под руку какого-то кустаря-баптиста, которого он принял за стопроцентного пролетария, повел его к себе на квартиру.

Повел описывать скучными словами, повел вставлять в шеститомный роман под названием: „А паразиты никогда!“».

«Все рассказанное — не выдумка,— огорченно замечают Ильф и Петров, приведя этот диалог в предисловии к „Золотому теленку“.— Выдумать можно было и посмешнее...»

Все рассказанное действительно не было выдумкой, и в записях Ильфа, сделанных «для себя», можно найти полную фамилию строгого гражданина. В романе писатели его не назвали. Дело-то было не в нем.

В 1932 г. Ильф и Петров заполняли ироническую анкету в «Литературной газете». «Ваш любимый читатель?» — был задан им вопрос. «Трамвайный пассажир,— ответили они.— Ему тесно, больно, его толкают в спину, а он все-таки читает. О, это совсем не то, что железнодорожный пассажир. В поезде читают, потому что скучно, в трамвае — потому что интересно». Им нравился их читатель — человек, который с упоением читает, ухватившись за кожаную

петлю в битком набитом трамвае — фантастическом московском трамвае начала 30-х годов, и наслаждается, и смеется, не чувствуя, что его толкают со всех сторон, что он, может быть, проехал свою остановку.

Но книга, которую можно читать в трамвае, которую читают, улучив свободную минуту, в обеденный перерыв, в очереди, читают и перечитывают и подряд, и с середины, остроту из которой повторяют на ходу, а отрывок пересказывают как анекдот в кругу приятелей, книга, для понимания которой не требуется быть знатоком искусства, не нужно даже изощренного чувства юмора, достаточно только просто любить смех,— это казалось слишком просто, слишком легко, увлекательно и доступно, чтобы принадлежать к большому искусству.

Произведения Ильфа и Петрова приходили к читателям сразу, хотя публиковались не в «толстых» журналах и поначалу равнодушно замалчивались критикой. Они безошибочно находили тех, кому были адресованы, подтверждая устное изречение Ильфа: «Все равно, где напечатано произведение, все равно, на чем, хоть на пипифаксе, лишь бы оно было напечатано,— оно найдет читателя». Популярность Ильфа и Петрова была совершенно замечательна. Но, как ни парадоксально, именно популярность эта мешала современникам оценить все серьезнейшее значение творчества Ильфа и Петрова.

Теперь мы перечитываем их романы снова и снова. И каждый раз, как это бывает только с классикой, они раскрывают перед нами все новые свои глубины, и каждый раз мы чувствуем, что содержание и мысли этих романов нельзя уложить в геометрический чертеж, что разными людьми они неизбежно будут восприниматься и трактоваться по-разному, что в зрелости или в старости они предстанут перед нами иными, чем в юности, и вызовут иные раздумья. Так бывает только с подлинно художественными произведениями, оригинальными и правдивыми.

Но понадобилось время, прежде чем стало ясно, что за увлекательной, словно безыскусственной непринужденностью этих произведений скрывается глубокое знание жизни, огромное мастерство и талант — тот редкий сатирико-юмористический дар, который уже связан для нас с именами Сервантеса и Гоголя, Гашека и Марка Твена.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Как возник писатель Ильф и Петров

«Как это вы пишете вдвоем?»

Ильф и Петров утверждали, что это был стандартный вопрос, с которым к ним без конца обращались.

Сначала они отшучивались. «Как мы пишем вдвоем? Да так и пишем вдвоем. Как братья Гонкуры. Эдмонд бегает по редакциям, а Жюль стережет рукопись, чтобы не украли знакомые»,— объявили они в предисловии к «Золотому теленку». «Авторов обычно спрашивают, как это они пишут вдвоем. Интересующимся можем указать на пример певцов, которые поют дуэты и чувствуют себя при этом отлично»,— поясняли они в «Двойной автобиографии». «Мы сказали. Мы подумали. В общем, у нас болела голова...»— заметил Ильф в одной из своих тетрадей.

И только в написанных после смерти Ильфа воспоминаниях Е. Петров приоткрыл завесу над своеобразной техникой этого труда. Живые детали добавили в своих воспоминаниях писатели В. Ардов, часто бывавший у Ильфа и Петрова, и Г. Мунблит, соавтор Е. Петрова по сценариям (в работу с Мунблитом Е. Петров стремился внести принципы, некогда выработанные им совместно с Ильфом).

Теперь нам нетрудно представить себе внешнюю картину работы Ильфа и Петрова.

Евгений Петров сидит за столом (считалось, что у него лучше почерк, и большинство общих произведений Ильфа и Петрова написаны его рукой). Скатерть, на ней развернутая газета (чтоб не запачкалась скатерть), чернильница-невыливайка и обыкновенная ученическая ручка. Ильф сидит рядом или возбужденно ходит по комнате. Прежде всего сочиняется план. Бурно, иногда с шумными спорами, криком (Е. Петров был вспыльчив, а за письменным

столом любезность отставлялась), с едкими, ироническими нападками друг на друга обсуждается каждый сюжетный поворот, характеристика каждого персонажа. Заготовлены листы с набросками — отдельные выражения, смешные фамилии, мысли. Произносится первая фраза, ее повторяют, переворачивают, отвергают, исправляют, и, когда на листе бумаги записывается строчка, уже невозможно определить, кем она придумана. Спор входит в привычку, становится необходимостью. Когда какое-нибудь слово произносится обоими писателями одновременно, Ильф жестко говорит: «Если слово пришло в голову одновременно двум, значит оно может прийти в голову трем и четырем, значит оно слишком близко лежало. Не ленитесь, Женя, давайте поищем другое. Это трудно, но кто сказал, что сочинять художественное произведение легкое дело?..» И позже, работая с Г. Мунблитом, Е. Петров возмущался, если Мунблит поспешно соглашался с какой-нибудь выдумкой, возмущался и повторял слова Ильфа: «Мирно беседовать мы с вами будем после работы. А сейчас давайте спорить! Что, трудно? Работать должно быть трудно!»

Рукопись готова — пачка аккуратных больших листов, исписанных ровными строчками Петрова (узкие буквы, правильный наклон). Е. Петров с удовольствием читает вслух, а Ильф слушает, шевеля губами, произнося текст про себя — он знает его почти наизусть. И снова возникают сомнения.

«— Кажется, ничего себе. А?

Ильф кривится.

— Вы думаете?»

И снова отдельные места вызывают бурные споры.

«— Женя, не цепляйтесь так за эту строчку. Вычеркните ее.

Я медлил.

— Гос-споди,— говорил он с раздражением,— ведь это же так просто.

Он брал из моих рук перо и решительно зачеркивал строку.

— Вот видите! А вы мучились» (Е. Петров. «Мой друг Ильф») [1].

Все, написанное вдвоем, принадлежит обоим, право вето — не ограничено...

[1] *Планы и заметки Е. Петрова к книге «Мой друг Ильф» (вариант названия «Мой друг Иля») с разной полнотой опубликованы в сбор-*



Илья Ильф и Евгений Петров за работой

Такова внешняя картина творчества Ильфа и Петрова. А сущность их соавторства? Что вносил в общее творчество каждый из писателей, что получила литература в результате такого своеобразного слияния двух творческих индивидуальностей? Попробуем ответить на этот вопрос, обратившись к предыстории творчества Ильфа и Петрова, к тому времени, когда возникли и существовали раздельно два писателя: писатель Илья Ильф и писатель Евгений Петров.

Ильф (Илья Арнольдович Файнзильберг) родился в 1897 г. в Одессе, в семье банковского служащего. Окончив в 1913 г. техническую школу, он работал в чертежном бюро, на телефонной станции, на авиационном заводе, на

нике «Советские писатели. Автобиографии» (т. 1. М., Гослитиздат, 1959), в журналах «Урал» (1961, № 2) и «Журналист» (1967, № 6). Рукопись хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства — ЦГАЛИ СССР (ф. 1821, ед. 43). Большие фрагменты этой неосуществленной книги, опубликованные Е. Петровым в 1939 и 1942 гг. (под названием «Из воспоминаний об Ильфе»), впоследствии вошли в собрание сочинений И. Ильфа и Е. Петрова (т. 5. М., Гослитиздат, 1961).

фабрике ручных гранат. После этого был статистиком, бухгалтером и членом президиума Одесского союза поэтов, редактировал юмористический журнал «Синдетикон» (ни одного номера этого таинственного журнала так и не удалось найти) и писал в нем, как утверждается в «Двойной автобиографии», стихи под женским псевдонимом.

Одесский «Коллектив поэтов» в 1920 г. представлял собой довольно пестрое сборище литературной молодежи. Но царил здесь Эдуард Багрицкий, выступали Л. Славин, Ю. Олеша и В. Катаев. Здесь жадно следили за творчеством Маяковского и, по выражению Катаева и Олеши, «ожесточенно читали стихи и прозу» [2].

«Однажды появился у нас Ильф,— рассказывает Олеша.— Он пришел с презрительным выражением на лице, но глаза его смеялись, и ясно было, что презрительность эта наигранна. Он как бы говорил нам: я очень уважаю вас, но не думайте, что я пришел к вам не как равный к равным, и, вообще, не надо быть слишком высокого мнения о себе — ни вам, ни мне, потому что, какими бы мы ни были замечательными людьми, есть люди гораздо более замечательные, чем мы, неизмеримо более замечательные, и не нужно поэтому заноситься» [3].

На вечерах «Коллектива поэтов» в литературном кафе с эксцентричным названием «Пэон IV» Ильф выступал редко. Но и молчание его, его испытующий взгляд судьи, редкие язвительные замечания говорили о большой требовательности и зрелом вкусе. Он вызывал уважение, его насмешек побаивались. «С ним было нелегко подружиться,— вспоминает Т. Лишина.— Нужно было пройти сквозь строй испытаний — выдержать иногда очень язвительные замечания, насмешливые вопросы. Ильф словно проверял тебя смехом...» [4] В остротах своих он часто был беспощаден — даже к друзьям, и тем не менее друзья его всегда любили.

По-видимому, первыми произведениями Ильфа были стихи. Если их можно назвать стихами. «Ильф читал действительно необычные вещи, ни поэзию, ни прозу, но и то и другое, где мешались лиризм и ирония, ошеломительные раблезианские образы и словотворческие ходы, напоминавшие Лескова» (Л. Славин). «Рифм не было, не было

[2] *«Литературная газета», 12 апреля 1947 г.*
[3] *«Воспоминания об И. Ильфе и Е. Петрове». М., «Советский писатель», 1963, стр. 27—28.*
[4] *Там же, стр. 75.*



ИЛЬЯ ИЛЬФ

размера. Стихотворение в прозе? Нет, это было более энергично и организованно...» (Ю. Олеша) [5].

Правда, Л. Митницкий, журналист-сатирик, знавший Ильфа по Одессе, хорошо помнит отдельные строчки из двух сатирических эпиграмм Ильфа, относящихся примерно к 1920 г. В одной из них некий молодой поэт, приятель Ильфа, метко и зло сравнивался с самовлюбленным Нарциссом, отражающимся в собственных сапогах. Форма стиха здесь живая и правильная, с ритмом и рифмами. Эти эпиграммы Митницкий не считает случайными для Ильфа тех лет, полагая, что именно в таком роде Ильф и писал свои первые стихи. А Лишина помнит, что в 1921 г. Ильф прочел друзьям рассказ. В нем упоминались девушки, «высокие и блестящие, как гусарские ботфорты», и юбка, «полосатая, как карамель».

В 1923 г. Ильф, вслед за Катаевым, Олешей, почти одновременно с Е. Петровым, о котором тогда ничего еще не знал, переезжает в Москву.

«Бывает так,— пишет Вера Инбер в повести „Место под солнцем“,— что одна какая-нибудь мысль овладевает одновременно многими умами и многими сердцами. В таких случаях говорят, что мысль эта „носится в воздухе“. В то время повсюду говорили и думали о Москве. Москва — это была работа, счастье жизни, полнота жизни. Едущих в Москву можно было распознать по особому блеску глаз и по безграничному упорству надбровных дуг. А Москва? Она наполнялась приезжими, расширялась, она вмещала, она вмещала. Уже селились в сараях и гаражах — но это было только начало. Говорили: Москва переполнена, но это были одни слова: никто еще не имел представления о емкости человеческого жилья».

Ильф поступил на работу в газету «Гудок» библиотекарем и поселился в общежитии редакции вместе с Ю. Олешей. Его жилье, ограниченное половинкой окна и тремя перегородками из чистейшей фанеры, весьма походило на пеналы общежития «имени монаха Бертольда Шварца», и заниматься там было трудно. Но Ильф не унывал. По вечерам он появлялся в «ночной редакции» при типографии и читал, пристроившись в углу. Чтение его было очень своеобразно, об этом вспоминают почти все, кто с Ильфом встречался в то время. Он читал труды историков и воен-

[5] *«Воспоминания об И. Ильфе и Е. Петрове», стр. 43 и 28.*

ных деятелей, дореволюционные журналы, мемуары министров; став библиотекарем в железнодорожной газете, увлекся чтением различных железнодорожных справочников. И всюду он находил что-нибудь интересное, что потом пересказывал остро и образно, и многое использовал впоследствии в своих произведениях.

Вскоре он стал литературным сотрудником «Гудка».

В 20-е годы «легендарный» «Гудок», вырастивший отряд первоклассных журналистов — «гудковцев», был боевой, широко связанной с массами, по-настоящему партийной газетой с ярко выраженной сатирической традицией.

Самым задорным, самым живым в газете был отдел «Рабочая жизнь», более известный под названием отдела четвертой полосы, в котором Ильф работал «правщиком». Так называли литературных сотрудников, обрабатывавших для последней страницы газеты (в 1923—1924 гг. это оказывалась чаще шестая полоса) рабкоровские письма, поступавшие «с линии», из самых отдаленных уголков огромной страны, куда только проникали нити железных дорог.

В 1923 г. рядом с Ильфом в комнате четвертой полосы можно было увидеть М. Булгакова, С. Гехта, Ю. Олешу— «самых веселых и едких людей в тогдашней Москве», по выражению К. Паустовского. Потом «правщик» Булгаков стал «бытовым фельетонистом» газеты, на четвертой полосе появились его псевдонимы Эмма Б. и Г. П. Ухов. Почти ежедневно стало украшать полосу имя Зубило. Так подписывал свои стихотворные фельетоны, чрезвычайно популярный среди читателей-рабочих, Ю. Олеша. В «Гудке» проходили свою журналистскую школу многие впоследствии известнейшие писатели, и школа эта в значительной степени была школой сатиры. Здесь регулярно печатались фельетоны В. Катаева — в стихах и в прозе. На четвертой странице он выступал как бытовой фельетонист Старик Собакин, на первой — как Оливер Твист, автор политических фельетонов. В «Гудке» работали Л. Славин, А. Эрлих, А. Козачинский. Частым гостем здесь был К. Паустовский. Иногда в редакцию заходил Владимир Маяковский, и на страницах газеты появлялись его стихи.

Ильф неизменно работал в «четвертой полосе», которой неизменно заведовал И. С. Овчинников, а рядом с ним над письмами рабкоров теперь трудились вместо М. Булгакова и Ю. Олеши «правщики» М. Штих и Б. Перелешин. Письма рабкоров, длинные, малограмотные, трудночитаемые, но

почти всегда строго фактические и непримиримые, здесь превращались в короткие, в несколько строк, прозаические эпиграммы. Имени Ильфа, как и имен Штиха, Перелешина, под такими эпиграммами нет. Их подписывали рабкоры, большей частью условно: рабкор номер такой-то, Глаз, Зуб и т. д.

Иногда, совсем нечасто, в газете появлялись фельетоны и рассказы Ильфа. Уже существовало имя Ильф, оно было придумано еще в Одессе, с августа 1923 г. его можно встретить на страницах «Гудка». И все-таки до сотрудничества с Петровым Ильф предпочитал подписываться так: Иф, И. Фальберг, иногда инициалами И. Ф. Были псевдонимы А. Немаловажный, И. А. Пселдонимов и др.

В 1923—1924 гг. Ильф далеко еще не был уверен, что его призвание — сатира. Он пробовал писать рассказы и очерки на героические темы — о гражданской войне. Был среди них рассказ о бойце, пожертвовавшем своей жизнью, чтобы предупредить товарищей об опасности («Рыболов стеклянного батальона»), и рассказ об одесском гамене, мальчике Стеньке, захватившем в плен венгерского офицера-оккупанта («Маленький негодяй»), и очерк о революционных событиях в Одессе («Страна, в которой не было Октября»). Эти произведения неуверенно подписаны одной буквой И., словно Ильф сам задумывался: то ли это? И действительно, это еще не Ильф, хотя отдельные черточки будущего Ильфа даже здесь уловить нетрудно: в фразе из «Рыболова стеклянного батальона», позже повторенной на страницах «Золотого теленка» («В пшенице кричала и плакала мелкая птичья сволочь»); в сатирически очерченном портрете немецкого оккупанта, тупо не понимавшего того, что хорошо понимала простая старуха: что его все равно вышвырнут из Одессы («Страна, в которой не было Октября»); или в смешной детали трогательного рассказа о Стеньке (Стенька обезоружил офицера, ударив его по лицу только что украденным петухом).

Он писал очерки, и в первых же его гудковских заметках прозвучали мягкие, лирические интонации, те улыбчивые, восхищенные и застенчивые интонации, неожиданные для людей, привыкших считать Ильфа непременно резким и беспощадным, что позже так обаятельно проступили в третьей части «Золотого теленка». Они слышатся, например, в его корреспонденции, повествующей о демонстрации 7 ноября 1923 г. в Москве, о том, как «усердно и



ЕВГЕНИЙ ПЕТРОВ

деловито, раскрывая рты, как ящики, весело подмигивая, поют молодые трактористы, старые агрономы, китайцы из Восточного университета и застрявшие прохожие», о коннице, которую с восторгом приветствует толпа, о том, как стаскивают с лошади растерянного кавалериста, чтобы качать его. «„Не надо, товарищи! — кричит он.— Товарищи, неудобно ведь! Нас там позади много!“ А потом счастливо улыбается, взлетая в воздух. „Ура, красная конница!“— кричат в толпе. „Ура, рабочие!“ — несется с высоты седел» («Москва, Страстной бульвар, 7-е ноября»).

В 1925 г. по командировке «Гудка» Ильф побывал в Средней Азии, и его глубоко взволновал этот край, где на фоне внешне сохранившейся ветхозаветной старины уверенно пробивались ростки нового. Он опубликовал серию очерков о своей поездке, и в них впервые отчетливо проявился так характерный для Ильфа острый интерес к ярким подробностям жизни. Эти подробности он увлеченно собирает, как бы коллекционирует, составляя пеструю, увлекающую блеском красок мозаичную картину.

Но постепенно главным жанром для Ильфа становится сатирический фельетон.

Он писал фельетоны на актуальные политические темы для «Гудка» и журнала «Красный перец». В одном из самых ранних — «Октябрь платит» (1924) — он выступил против империалистов, все еще рассчитывавших получить от революционной России царские долги, саркастически обещал им оплатить сполна и интервенцию, и блокаду, и разрушения, и империалистическую поддержку контрреволюции. Писал кинофельетоны и кинорецензии для «Вечерней Москвы» и газеты «Кино». Но чаще всего — фельетоны, построенные на конкретном материале рабкоровских писем,— в 1927 г. они систематически появлялись в журнале «Смехач» за подписью И. А. Пселдонимова.

Почти одновременно с именем Ильфа в печати появилось имя Е. Петрова.

Евгений Петров (Евгений Петрович Катаев) был шестью годами моложе Ильфа. Он тоже родился и вырос в Одессе. В 1920 г. окончил гимназию, около полугода был разъездным районным корреспондентом Украинского телеграфного агентства, потом в течение двух с половиной лет (1921—1923) с увлечением работал в уголовном розыске в Мангейме близ Одессы. «Я пережил войну, гражданскую войну, множество переворотов, голод. Я престу-

пал через трупы умерших от голода людей и производил дознания по поводу семнадцати убийств. Я вел следствия, так как следователей судебных не было. Дела шли сразу в трибунал. Кодексов не было, и судили просто — „именем революции“...» (Е. Петров. «Мой друг Ильф»).

Сотрудники Одесского областного архива разыскали документы, относящиеся к деятельности Е. Петрова этой поры. По данным дневника Мангеймского угрозыска, только с 14 августа 1921 г. по 29 июля 1922 г. Е. Петров провел лично 43 дела. Кроме того, он принимал участие в многочисленных операциях, в уничтожении крупных уголовно-политических банд Шока, Шмальца и других, терроризировавших уезд, в поимке отдельных опасных бандитов (в документах приведены их имена) [6].

Петрова, как и многих тогдашних молодых людей, влекла Москва, но о литературной работе он еще не думал. Он вообще не задумывался о своем будущем («...я считал, что жить мне осталось дня три-четыре, ну, максимум неделя. Привык к этой мысли и никогда не строил никаких планов. Я не сомневался, что во что бы то ни стало должен погибнуть для счастья будущих поколений»). Он приехал переводиться в Московский уголовный розыск, и в кармане у него был револьвер. Но Москва начинающегося нэпа поразила его: «...Тут, в нэповской Москве, я вдруг увидел, что жизнь приобрела устойчивость, что люди едят и даже пьют, есть казино с рулеткой и золотой комнатой. Извозчики кричали: „Пожалте, ваше сиятельство! Прокачу на резвой!“ В журналах печатались фотографии, изображающие заседание синода, а в газетах — объявления о балыках и т. д. Я понял, что предстоит долгая жизнь, и стал строить планы. Впервые я стал мечтать» (Е. Петров. «Мой друг Ильф»).

Вероятно, не без влияния своего старшего брата Валентина Катаева он написал первый рассказ «Уездное» («Гусь и украденные доски») и, вероятно, не без рекомендации В. Катаева же рассказ этот был опубликован в литературном приложении к газете «Накануне» в марте 1924 г. Тогда и появился псевдоним — Евгений Петров.

[6] *А. Бачинский, Л. Воскобойников, Л. Латышева. Юность писателя. Новые материалы к биографии Е. Петрова. «Литература и жизнь», 5 августа 1962; А. Бачинский. Тезисы доклада. В сб. «Литературная Одесса 20-х годов. Тезисы межвузовской одесской конференции». Одесса, 1964.*

Впрочем, связь с газетой «Накануне» оказалась непрочной. У Е. Петрова определились другие литературные интересы.

На Большой Дмитровке, в подвале здания «Рабочей Москвы» помещалась редакция сатирического журнала «Красный перец». Это был задорный и политически острый журнал. В нем сотрудничала остроумная молодежь — поэты, фельетонисты, художники. Л. Никулин, один из активных участников журнала, вспоминает, что неприглядный подвал редакции был самым веселым местом, где непрестанно изощрялись в остроумии, где бурно обсуждались материалы для очередных номеров журнала. Ближайшим сотрудником «Красного перца» был Владимир Маяковский. Он охотно принимал участие в коллективной выдумке, он публиковал в журнале свои стихи[7]. Илья Ильф тоже бывал здесь.

В «Красном перце» и начал широко печататься молодой юморист и сатирик Евгений Петров, выступавший иногда под псевдонимом Иностранец Федоров. Здесь же он прошел и свою первую школу редакционной работы: был сначала выпускающим, а потом секретарем редакции журнала. Евгений Петров писал и печатался много. До начала сотрудничества с Ильфом он опубликовал более полусотни юмористических и сатирических рассказов в различных периодических изданиях и выпустил три самостоятельных сборника.

Уже в самых ранних его произведениях можно найти штрихи, типичные для прозы Ильфа и Петрова. Возьмите хотя бы рассказ Е. Петрова «Идейный Никудыкин» (1924), направленный против нашумевшего тогда левацкого «лозунга» «Долой стыд!». Своеобразие здесь и в отдельных выражениях (в том, скажем, что Никудыкин «упавшим голосом» заявил о своей непреклонной решимости выйти голым на улицу, точно так же, как позже Паниковский сказал «упавшим голосом» Корейке: «Руки вверх!»), и в диалоге Никудыкина с прохожим, которому он стал невнятно говорить о необходимости отрешиться от одежды и который, деловито сунув в руку Никудыкину гривенник, пробормотал быстрые назидательные слова: «Работать надо. Тогда и штаны будут»; и в самом

[7] *Сб. «В. Маяковский в воспоминаниях современников». М., Гослитиздат, 1963, стр. 499—500.*

стремлении средствами внешней характеристики обнажить внутреннюю нелепость, бессмысленность идеи (например, Никудыкин, вышедший на улицу голым, чтобы проповедовать красоту человеческого тела, «самое прекрасное на свете», изображается зеленым от холода и неловко переступающим худыми волосатыми ногами, прикрывая рукой безобразный прыщ на боку).

Юмористический рассказ, отличавшийся живостью повествовательной манеры, быстрым темпом диалога, энергичным сюжетом, был наиболее характерным для молодого Е. Петрова жанром. «Евгений Петров обладал замечательным даром — он мог рождать улыбку»,— писал как-то И. Эренбург [8]. Это свойство — рождать улыбку — было у Петрова природным и отличало уже первые его произведения. Но рассказы его были не только юмористичны. Им был присущ — и чем дальше, тем больше — обличительный задор, переходящий в рассказах 1927 г., таких, как «Весельчак» и «Всеобъемлющий зайчик», в обличительный и сатирический пафос. Правда, увлекаясь темой, молодой Петров порой бывал многословен, неточен, случалось, употреблял «не те» слова.

В 1926 г., после службы в Красной Армии Е. Петров пришел в «Гудок». С Ильфом к этому времени он был уже знаком. Е. Петров на всю жизнь сохранил теплое воспоминание о письме, которое он получил от Ильфа, находясь в Красной Армии. Оно показалось ему контрастирующим со всей обстановкой неустоявшегося, ломавшегося быта середины 20-х годов, неустановившихся, зыбких отношений, когда так презиралось все устаревшее и часто к устаревшему относили естественные человеческие чувства, когда так жадно тянулись к новому, а за новое порой принимали трескучее, преходящее. «Единственный человек, который прислал мне письмо, был Ильф. Вообще стиль того времени был такой: на все начхать, письма писать глупо...» (Е. Петров. «Мой друг Ильф»).

Четвертая полоса «Гудка» еще больше сблизила будущих соавторов. Собственно, в четвертой полосе, в «Знаменитой беспощадной», как ее с гордостью называли, Е. Петров не работал (он был сотрудником профотдела), но в комнате четвертой полосы очень скоро стал своим человеком. Комната эта была своеобразным клубом для жур-

[8] *«Литература и искусство», 1 июля 1944 г.*

налистов, художников, редакционных работников не только «Гудка», но и многих других профсоюзных изданий, помещавшихся в том же доме ВЦСПС на Солянке.

«В комнате четвертой полосы,—вспоминал позже Петров,— создалась очень приятная атмосфера остроумия. Острили здесь беспрерывно. Человек, попадавший в эту атмосферу, сам начинал острить, но, главным образом, был жертвой насмешек. Сотрудники остальных отделов газеты побаивались этих отчаянных остряков» (Е. Петров. «Из воспоминаний об Ильфе»).

На ярко выбеленных просторных стенах висели страшные листы, на которые наклеивались, обычно даже без комментариев, всяческие газетные ляпсусы: бездарные заголовки, малограмотные фразы, неудачные фотографии и рисунки. Один из этих листов назывался так: «Сопли и вопли». Другой носил название более торжественное, хотя и не менее язвительное: «Приличные мысли». Эти последние слова были иронически извлечены из «Литературной страницы», приложения к «Гудку»: «Вообще же оно написано (как для вас — начинающего писателя) легким слогом и в нем есть приличные мысли!» — утешала «Литературная страница» одного из своих корреспондентов, неудачливого стихотворца» [9].

Е. Петров оставил выразительный портрет Ильфа того периода: «Это был чрезвычайно насмешливый двадцатишестилетний (в 1926 г. Ильфу шел двадцать девятый год.— *Л. Я.*) человек в пенсне с маленькими голыми и толстыми стеклами. У него было немного асимметричное, твердое лицо с румянцем на скулах. Он сидел, вытянув перед собой ноги в остроносых красных башмаках, и быстро писал. Окончив очередную заметку, он минуту думал, потом вписывал заголовок и довольно небрежно бросал листок заведующему отделом, который сидел напротив...»

Попробуем представить себе рядом с Ильфом двадцатитрехлетнего его будущего соавтора. Высокий, красивый, худой, с удлиненным лицом, казалось, созданным для лукавой усмешки: продолговатые, чуть вкось, легко становившиеся насмешливыми глаза, тонкий, насмешливый рот, несколько выдвинутый вперед подбородок — эти черты усердно подчеркивали в более поздних своих дружеских шаржах Кукрыниксы. По-юношески густые волосы он за-

[9] *«Гудок», 23 марта 1927 г.*

чесывал набок, они слегка сползали на лоб, и еще не обнажились характерные «катаевские» залысины с углов лба, делавшие его так похожим на брата.

Летом 1927 г. Ильф и Петров поехали в Крым и на Кавказ.

Трудно переоценить значение этой поездки в их творческой биографии. Дневники и записные книжки Ильфа тех дней испещрены автошаржами, веселыми рисунками, шутками в стихах и прозе. Чувствуется, что друзья наслаждались не только природой и обилием впечатлений, но и открытием общих вкусов и общих оценок, тем ощущением контакта и взаимопонимания, которые позже стали отличительной особенностью их соавторства. Здесь начало складываться их умение смотреть вдвоем. Вероятно, здесь же явилось (может быть, еще не осознанное?) стремление писать вдвоем. Не случайно впечатления этой поездки так по этапам, целыми главами, и вошли в роман «Двенадцать стульев».

Казалось, нужен был только толчок, чтобы заговорил писатель Ильф и Петров. Однажды (это было в конце лета 1927 г.) Валентин Катаев в шутку предложил открыть творческий комбинат: «Я буду Дюма-отцом, а вы будете моими неграми. Я вам буду давать темы, вы будете писать романы, а я их потом буду править. Пройдусь раза два по вашим рукописям рукой мастера и готово...» Ильфу и Петрову неожиданно понравился его сюжет со стульями и драгоценностями, и Ильф предложил Петрову писать вместе.

« — Как же вместе? По главам, что ли?

— Да нет,— сказал Ильф,— попробуем писать вместе, одновременно, каждую строчку вместе. Понимаете? Один будет писать, другой в это время будет сидеть рядом. В общем, сочинять вместе» (Е. Петров. «Из воспоминаний об Ильфе»).

В тот же день они пообедали в столовой Дворца труда (в здании которого помещался «Гудок») и вернулись в редакцию, чтобы сочинять план романа.

Совместная работа Ильфа и Петрова над «Двенадцатью стульями» не только не привела к нивелировке их дарований, но этот первый роман, показавший блестящие возможности молодых художников, выявил их особенности, и в последовавших затем раздельно написанных произведениях 1928—1930 гг. разница их инди-

видуальных творческих манер обозначилась еще отчетливее.

Выступая порознь, Ильф и Петров часто обращались к одной теме и даже писали произведения, близкие по сюжету.

Например, в № 21 журнала «Чудак» за 1929 г. появился фельетон Ильфа «Молодые дамы», а в № 49 — рассказ Петрова «День мадам Белополякиной». В центре того и другого — один и тот же социальный тип: жены-мещанки некоторых советских служащих, этакий вариант Эллочки-людоедки. В рассказе Ильфа «Разбитая скрижаль» («Чудак», 1929, № 9) и рассказе Петрова «Дядя Силантий Арнольдыч» («Смехач», 1928, № 37) почти тождествен сюжет: житель огромной коммунальной квартиры, склочник по призванию, привыкший изводить соседей регламентами у всех выключателей, чувствует себя несчастным, когда его переселяют в маленькую квартиру, где у него лишь один сосед.

Но к решению темы писатели подходят по-разному, с разными художественными приемами, свойственными их творческим индивидуальностям.

Ильф тяготеет к фельетону. Петров предпочитает жанр юмористического рассказа.

У Ильфа образ обобщен, почти безымянен. Мы бы так и не узнали, как зовут «молодую даму», если бы в самом имени ее автор не видел предмета для насмешки. Ее зовут Бригитта, Мэри или Жея. Мы не знаем ее внешности. Ильф пишет об этих «молодых дамах» вообще, и черты лица или цвет волос одной из них здесь неважны. Он пишет, что такая молодая дама любит являться на семейных вечерах в голубой пижаме с белыми отворотами. А дальше фигурируют «голубые или оранжевые» брюки. Индивидуальные детали не интересуют автора. Он подбирает лишь видовые. Почти так же обобщен образ сварливого соседа в рассказе «Разбитая скрижаль». Правда, здесь герой снабжен смешной фамилией — Мармеламедов. Но фамилия остается сама по себе, почти не соединяясь с персонажем. Кажется, что автор позабыл, как он назвал своего героя, потому что дальше неизменно называет его «он», «сосед» и другими описательными терминами.

Е. Петров типичное явление или характер стремится дать в конкретной, индивидуализированной форме.

«День мадам Белополякиной», «Дядя Силантий Арнольдыч» называются его рассказы. Не «молодая дама» вообще, а именно мадам Белополякина с жирным лобиком и стриженой гривкой. Не обобщенный квартирный склочник, а вполне определенный дядя Силантий Арнольдыч с серенькими ресничками и испуганным взглядом. Е. Петров подробно описывает и утро мадам, и ее счеты с домработницей, и растерянное топтание этой домработницы перед хозяйкой. Мы узнаем, какие вещи и как перетаскивал в новую квартиру склочный «дядя».

Е. Петров любит сюжет. Юмористический и сатирический материал в его рассказах обычно организован вокруг действия или смены ситуаций («Беспокойная ночь», «Встреча в театре», «Давид и Голиаф» и др.)

Ильф же стремится воплотить свою сатирическую мысль в острой комической детали, иногда вместо сюжета и действия выделяя смешное сюжетное положение. В характерной подробности Ильф искал проявления сущности вещей. Это видно и в фельетоне «Переулок», и в очерке «Москва от зари до зари», и в сатирическом очерке «Для моего сердца». Восхищенно следя за наступлением нового, он в то же время с острым интересом наблюдает старое — в переулках Москвы, на «персидских», азиатских ее базарах, теснимых новым бытом. Это старое, уходившее на задворки жизни и в то же время еще перемешивавшееся с новым, не ускользало от внимания Ильфа-сатирика.

Рассказы Петрова насыщены диалогами. У Ильфа вместо диалога — одна или две реплики, как бы взвешивающие и отделяющие найденное слово. Для Петрова важнее всего было — *что* сказать, Ильфа чрезвычайно занимало — *как* сказать. Его отличало более пристальное, чем Е. Петрова, внимание к слову. Не случайно в записях Ильфа такое обилие синонимов, интересных для сатирика терминов и т. д.

Эти столь разные особенности дарований молодых писателей, соединившись, дали одно из самых ценных качеств совместного стиля Ильфа и Петрова — сочетание увлекательности повествования с точной отделкой каждой реплики, каждой детали.

В творческих индивидуальностях Ильфа и Петрова были заложены и другие различия. Можно предположить, что Ильф, с его вниманием к детали, главным образом

сатирической и необычной, с его интересом к необычному, в котором иногда проявляется обыкновенное, стремлением додумать будничную ситуацию до невероятного конца, был ближе к тому гротескному, гиперболическому началу, которое так ярко в «Истории одного города» Щедрина, в сатире Маяковского, в таких произведениях Ильфа и Петрова, как «Светлая личность» и «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска». Люди, знавшие Ильфа близко (Л. Славин, С. Бондарин, Т. Лишина), утверждают, что уже в юности одним из любимых его авторов был Рабле.

И в поздние годы именно Ильф сохранил влечение к подобным сатирическим формам. Достаточно указать на планы двух сатирических романов, сохранившиеся в его записных книжках. Один из них должен был повествовать о том, как строили на Волге киногород в архаическом древнегреческом стиле, но со всеми усовершенствованиями американской техники и как ездили в связи с этим две экспедиции — в Афины и в Голливуд. В другом писатель намеревался изобразить фантастическое нашествие древних римлян в нэповскую Одессу. По словам товарищей, Ильф был очень увлечен этим последним замыслом, но Петров упорно возражал против него.

Напротив, Е. Петрову, с его юмористически окрашенной повествовательностью и обстоятельным интересом к быту, была ближе манера автора «Мертвых душ» и «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Стиль и замысел его поздней работы «Мой друг Ильф» подтверждают это предположение. Однако и при таком делении можно говорить лишь о преимущественном увлечении, скажем, Ильфа гротеском: элементы гротеска очевидны и в пьесе Е. Петрова «Остров мира».

Ильф и Петров не просто дополняли друг друга. Все написанное ими сообща, как правило, оказывалось значительнее, художественно совершеннее, глубже и острей по мысли, чем написанное писателями порознь. Это очевидно, если сравнить созданные примерно на одном материале фельетон Ильфа «Источник веселья» (1929) и совместный фельетон писателей «Веселящаяся единица» (1932) или рассказ Е. Петрова «Долина» с главой из романа «Золотой теленок» «Багдад», где был использован сюжет этого рассказа.

Последний пример особенно выразителен, потому что здесь нет даже сколько-нибудь значительного промежутка во времени: рассказ «Долина» появился в «Чудаке» в 1929 г., над соответствующей главой «Золотого теленка» Ильф и Петров работали в 1930 г. Это не единственный случай, когда писатели использовали для романа написанные ранее произведения. Для «Золотого теленка» ими были переработаны очерки «Осторожно! Овеяно веками», «Бухара благородная». Рассказ «Чарльз-Анна-Хирам» почти дословно воспроизведен в главе о Генрихе-Марии Заузе. Черты внешнего облика подпольного кулака Портищева («Двойная жизнь Портищева») стали приметами «подпольного миллионера» Корейко. Во всех этих случаях Ильф и Петров имели дело с произведениями, написанными ими в 1929 и 1930 гг. сообща, и почти без изменений, во всяком случае без серьезных изменений идейно-смыслового значения, брали из них целиком большие куски, подходящие для романа. С рассказом «Долина» дело обстояло иначе.

По существу «Долина» и глава «Багдад» пересказывают один сюжет с чуть различным местным колоритом: в рассказе путешественники в кавказском городке искали экзотику, а нашли современный быт, в главе «Багдад» Бендер и Корейко в среднеазиатском городке среди песков вместо экзотического Багдада с погребками в восточном вкусе, кимвалами, тимпанами и девицами в узорных шальварах находят строящийся современный город с фабрикой-кухней и филармонией. Почти одинаков для обоих произведений и персонаж — добровольный гид-энтузиаст, только кепку он сменил на тюбетейку и отвечать стал более уверенно. Но если в рассказе мысль не ясна (аромат местной жизни изменился, но хорошо ли это? Может быть, жаль, что исчезла экзотика, таинственные погребки, пестрые базары, романтика Востока?), то глава из «Золотого теленка» тем и примечательна, что она идейно заострена, идейно динамична, даже полемична. Веселая, смешная, она в то же время убеждает горячо и увлеченно, как публицистика. В первом произведении экзотику восточных погребков искали два писателя, видимо, люди советские. Во втором — Бендер и Корейко, два жулика разных образцов, но оба отвергающие социализм и мечтающие о буржуазном мире, где господствует золотой телец. В первом случае мы склонны были по-

жалеть героев, которым так и не пришлось повеселиться; во втором — мы с удовольствием смеемся над миллионерами, которым не удается жить в нашей стране так, как им хочется, и которым волей-неволей приходится подчиняться нашему образу жизни.

Сравните по остроте и четкости хотя бы следующие диалоги. В «Долине»: «А как у вас насчет кабачков?.. Знаете, таких, в местном стиле... С музыкой...» — спрашивал писатель Полуотбояринов. «О, их нам удалось изжить,— туманно отвечал ему человечек в кепке.— Конечно, трудно было, но ничего, справились». И потом с такой же готовностью сообщал, что танцы им тоже удалось изжить.

В «Золотом теленке»: «А как у вас с такими... с кабачками в азиатском роде, знаете, с тимпанами и флейтами? — нетерпеливо спросил великий комбинатор.

— Изжили,— равнодушно ответил юноша,— давно уже надо было истребить эту заразу, рассадник эпидемий. Весною как раз последний вертеп придушили».

И дальше: «Остап отворачивался и говорил:

— Какой чудный туземный базарчик! Багдад!

— Семнадцатого числа начнем сносить,— сказал молодой человек,— здесь будет больница и коопцентр.

— И вам не жалко этой экзотики? Ведь Багдад!

— Очень красиво! — вздохнул Корейко.

Молодой человек рассердился:

— Это для вас красиво, для приезжих, а нам тут жить приходится».

В течение десяти лет совместной работы Ильф и Петров находились под непрерывным, сильным и все возрастающим обоюдным влиянием. Не говоря уже о том, что они проводили ежедневно вместе по многу часов, вместе работали над рукописями (а писали они много), вместе гуляли по городу, совершали дальние путешествия (Е. Петров рассказывает, что в первые годы они даже деловые бумаги сочиняли сообща и вдвоем ходили в редакции и издательства), не говоря уже об этих внешних формах общения, Ильф и Петров были очень близки друг другу творчески. Своеобразие товарища было для каждого из них приемлемым, важным своеобразием. Ценное в творческих принципах, взглядах, вкусах одного непременно усваивалось другим, а то, что признавалось ненужным, фальшивым, постепенно побеждалось. Со временем это

взаимное влияние превратилось во взаимопроникновение. «Они словно пронизали друг друга»,— пишет Л. Славин. И даже: «Трудно сказать, всегда ли так было или это пришло с годами, но у них появились общие черты характера» [10].

Е. Петров рассказывает, как, впервые написав самостоятельно по одной главе «Одноэтажной Америки», он и Ильф стали с волнением читать написанное соавтором. Естественно, что обоих волновал этот своеобразный эксперимент.

«Я читал и не верил своим глазам. Глава Ильфа была написана так, как будто мы написали ее вместе. Ильф давно уже приучил меня к суровой критике и боялся и в то же время жаждал моего мнения, так же, как я жаждал и боялся его суховатых, иногда злых, но совершенно точных и честных слов. Мне очень понравилось то, что он написал. Я не хотел бы ничего убавить или прибавить к написанному.

„Значит, выходит,— с ужасом думал я,— что все, что мы написали до сих пор вместе, сочинил Ильф, а я, очевидно, был лишь техническим помощником“».

Но вот Ильф взял рукопись Петрова.

«Я всегда волнуюсь, когда чужой глаз впервые глядит на мою страницу. Но никогда, ни до, ни после, я не испытывал такого волнения, как тогда. Потому что то был не чужой глаз. И то был все-таки не мой глаз. Вероятно, подобное чувство переживает человек, когда в тяжелую для себя минуту обращается к своей совести».

Но и Ильф нашел, что рукопись Петрова вполне отвечает его, Ильфа, замыслу. «Очевидно,— замечает дальше Петров,— стиль, который выработался у нас с Ильфом, был выражением духовных и физических особенностей нас обоих. Очевидно, когда писал Ильф отдельно от меня или я отдельно от Ильфа, мы выражали не только каждый себя, но и обоих вместе» (Е. Петров. «Из воспоминаний об Ильфе»).

Любопытно, что Ильф и Петров не рассказывали, кем и что в «Одноэтажной Америке» было написано: по-видимому, писатели сознательно не оставляли своим литературным наследникам материала, который дал бы возмож-

[10] *Л. Славин. Я знал их. Сб. «Воспоминания об И. Ильфе и Е. Петрове», стр. 48 и 51.*

ность разделить их в творчестве. Евгений Петров с удовлетворением записывал, что один «чрезвычайно умный, острый и знающий критик» проанализировал «Одноэтажную Америку» в твердом убеждении, что он легко определит, кто какую главу написал, но сделать этого не смог.

Определить, кто какую главу написал в «Одноэтажной Америке», все-таки можно — по почерку рукописей.

Правда, в рукописях Ильфа и Петрова почерк сам по себе не является доказательством принадлежности той или другой мысли или фразы тому или другому из соавторов. Многое в их архиве, записанное рукой Петрова, принадлежит Ильфу. Например, готовясь к работе над «Золотым теленком», Петров аккуратно переписывал столбиком на большие листы бумаги свои и Ильфа заметки, остроты, смешные имена, чтобы потом удобнее было пользоваться ими в процессе совместной работы. Иногда Ильф клал перед Петровым наброски, сделанные заранее, дома. Переписанные рукой Петрова, они становились общими. Иногда Ильф набрасывал их тут же, во время беседы. Некоторые из таких черновиков Ильфа, повторенные Петровым вперемежку с новыми записями, сохранились.

С другой стороны, мы не можем утверждать, что все, написанное рукой Ильфа и составившее его так называемые «Записные книжки» (исключение составляют записи последних лет, но о них ниже), принадлежит только ему и сделано совсем без участия Е. Петрова. Известно, что Ильф не использовал чужих острот и ни за что не повторил бы в романе чужую фразу, иронически не переосмыслив ее. Но записи эти составлялись для себя. В них заносилось все, что казалось писателю интересным, остроумным, смешным. И часто среди интересного оказывалось не придуманное, а услышанное. Так, не Ильф сочинил название столовой «Фантазия». В 1926 г. он вырезал из газеты объявление ресторана «Фантазия» — «единственного ресторана, где кормят вкусно и дешево», а потом перенес слово в свою записную книжку. Не Ильфом было придумано имя Пополамов. М. Л. Штих, товарищ Ильфа и Петрова по «Гудку», посоветовал им такой псевдоним, раз уж они пишут «пополам». Псевдоним не был использован, но в записную книжку Ильфа попал. Записывал Ильф и словечки, ходившие в кругу его и Петрова товарищей. «Я пришел к вам как мужчина к мужчине» — в «Гудке» это была общеупотребительная острота, повторение той реплики,

которую всерьез произнес один из сотрудников, пытаясь вымолить аванс у редактора. Это — чужие фразы. А ведь Петров не был Ильфу чужим. Кто же станет всерьез доказывать, что нет среди этих записей реплик Петрова, нет общих находок, нет отшлифованных сообща выражений?

Разумеется, иногда не трудно догадаться, что, скажем, об одеялах с пугающим указанием «Ноги» во время работы над «Двенадцатью стульями» вспомнил именно Ильф, а во время работы над «Золотым теленком» он же извлек из своих записей имя часовщика Глазиуса: об одеяле со словом «Ноги» и о часовщике «с прекрасной фамилией Глазиус» он весело писал жене из Нижнего-Новгорода еще в 1924 г. Но названия «великий комбинатор», «золотой теленочек», «Колоколамск»? Или лексикон людоедки Эллочки? Мы видим, что этот лексикон записан Ильфом. Может быть, он весь составлен Ильфом. А может быть, он сложился во время одной из совместных прогулок Ильфа и Петрова, которые оба писателя так любили, и попал в записи Ильфа, чтоб быть потом доработанным сообща. Параллельных книжек Е. Петрова у нас нет, и мы не можем поэтому проверить, какие из записей Ильфа встретились бы и в них. А многие безусловно бы встретились.

Книга «Одноэтажная Америка» писалась в особых условиях. Тяжело больной Ильф жил тогда на станции Красково, среди сосен. Общая пишущая машинка находилась у него (его записные книжки этого периода написаны на машинке). Петров жил на даче по другую сторону от Москвы и писал свои главы от руки. Около половины глав в сохранившейся рукописи книги написаны почерком Петрова. Остальные — на машинке, той самой приобретенной в Америке машинке с характерным мелким шрифтом, на которой отпечатаны и записные книжки Ильфа последних лет. Этих глав несколько больше половины, по-видимому, потому, что некоторые из них писались сообща, причем выделить написанное сообща можно. Е. Петров рассказывал, что раздельно было написано по двадцать глав и еще семь — вместе, по старому способу. Можно предположить, что написанные сообща семь глав соответствуют семи очеркам о поездке, печатавшимся в «Правде».

В основном Е. Петровым были написаны главы: «Аппетит уходит во время еды», «Америку нельзя застать врасплох», «Лучшие в мире музыканты» (не удивительно: Е. Петров был прекрасно музыкально образован), «День

несчастий», «Пустыня», «Юный баптист». Главным образом Ильфу принадлежат главы: «На автомобильной дороге», «Маленький город», «Солдат морской пехоты», «Встреча с индейцами», «Молитесь, взвешивайтесь и платите». А к написанным вместе можно отнести главы: «Нормандия», «Вечер в Нью-Йорке», «Большой маленький город», «Американская демократия».

Но и определив таким образом авторство большинства глав «Одноэтажной Америки», мы все равно не сможем разделить ее на две части, и не только потому, что нам по-прежнему неизвестно и останется неизвестным, кому принадлежит та или иная поправка от руки (ведь она не обязательно внесена тем, кто ее вписал), то или иное удачное слово, образ, поворот мысли (родившиеся в мозгу одного из соавторов, они могли попасть в главу, написанную другим). Книгу нельзя разделить потому, что она цельная: написанная писателями порознь, она каждой строчкой принадлежит обоим. Даже Ю. Олеша, знавший Ильфа еще в Одессе, живший с ним в одной комнате в «гудковский» период, остро чувствовавший индивидуальность его юмора, и тот, приведя в своей статье «Об Ильфе» единственную выдержку из «Одноэтажной Америки», особенно рельефно характеризующую, по его мнению, Ильфа, процитировал строки из главы «Негры», строки, написанные Евгением Петровым.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Первый роман

Сатира и юмор в нашей литературе середины 20-х годов переживали своеобразный расцвет.

В стране был нэп — новая экономическая политика. После тяжелых семи лет войны, разрухи и голода страна входила в русло мирной жизни, но мирную жизнь приходилось начинать с временных уступок капитализму. Другого пути не было. «Удержать же пролетарскую власть в стране, неслыханно разоренной, с гигантским преобладанием крестьянства, так же разоренного, без помощи капитала,— за которую, конечно, он сдерет сотенные

проценты,— нельзя,— говорил Ленин.— Это надо понять. И поэтому — либо этот тип экономических отношений, либо ничего» [1].

И вот, едва отполыхал пожар революции, казалось, уничтоживший до конца все старое, как уже снова ожила мелкая буржуазия, почувствовав некоторый простор. По Москве ходили раскормленные «скоробогачи», они носили дорогую одежду, ездили на лихачах, кутили в ресторанах. Народ все еще жил скудно, тесно, голодно.

Те, кто не доверял революции и большевикам, надеялись, что революция обанкротилась.

Литературная молодежь, к которой принадлежали Ильф и Петров, жадно внимала словам Ленина: «Конечно, свобода торговли означает рост капитализма; из этого никак вывернуться нельзя, и, кто вздумает вывертываться и отмахиваться, тот только тешит себя словами. Если есть мелкое хозяйство, если есть свобода обмена — появляется капитализм. Но страшен ли этот капитализм нам, если мы имеем в руках фабрики, заводы, транспорт и заграничную торговлю? И вот я говорил тогда, буду повторять теперь и считаю, что это неопровержимо, что этот капитализм нам не страшен» [2].

Евгений Петров позже писал: «Революция лишила нас накопленной веками морали. Этим объяснялся нигилизм, а иногда и цинизм нэповских времен. При этом — презрение к нэпманам и непонимание нэпа. Только любовь к Ленину, абсолютное доверие к нему помогло примириться с нэпом.— „Партия все знает. Надо идти вместе с ней“» (Е. Петров. «Мой друг Ильф»).

Революционное раскрепощение мысли — и жгучая ненависть к воспрянувшему мещанству; нищета недавних лет военного коммунизма — и вздувающееся уродливыми пузырями недолговечное богатство нэпа; жажда невиданной справедливости, обещанной революцией,— и бюрократизм, невежество, жульничество, комчванство и другие пороки, мириться с которыми было немыслимо,— вот что питало молодую советскую сатиру.

Сатирико-юмористические журналы возникали один за другим. Никогда в стране их не было так много. «Красный перец». «Крокодил». «Бузотер», в котором участвовал Маяковский. Потом «Бузотер» был переименован в «Бич».

[1] *В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 43, стр. 68.*
[2] *Там же, стр. 159.*

«Смехач». «Чудак». «Бегемот», выходивший в Ленинграде. Крестьянский «Лапоть».

В этих журналах активно сотрудничала молодежь, видевшая в сатире свое боевое оружие. Здесь выступали с рассказами и фельетонами М. Кольцов, Ю. Олеша, В. Катаев, А. Зорич, Л. Никулин, Г. Рыклин, В. Шкловский, В. Ардов, В. Лебедев-Кумач, Е. Зозуля и многие, многие другие писатели.

Создавались сатирические циклы, сатирические повести, сатирические романы. Многократно переиздавался, не покрывая спроса, роман Эренбурга «Хулио Хуренито». Все решительней обращался к сатире Маяковский, и, словно вторя его «Прозаседавшимся», наступал на бюрократизм Булгаков в повести «Дьяволиада».

Сатира развивалась бурно, сложно и противоречиво. С политической прямотой звучали сатирические стихи Демьяна Бедного. А сатира Булгакова требовала размышлений, чтобы дошел ее патриотический смысл. Активно обличал мещанство Зощенко. Но, ненавидевший мещанскую тупость, стяжательство, душный и, казалось ему тогда, всесильный мирок обывательщины, он все еще не видел четких границ этого мирка. Порою ему казалось, что обывательская мерзость проникает повсюду, проглядывает в обычных, так называемых хороших людях, что она слишком живуча и даже очистительный огонь революции не выжжет ее раньше, чем через триста лет («О чем пел соловей»).

Читатели жадно тянулись к сатире. Критика пугалась. Эренбург смущал ее нигилизмом своего Хулио. Зощенко — скепсисом. Булгаков — тем, что в советскую действительность переносил образы бессмертного Гоголя. Ошеломлял Маяковский.

«Сатира нам не нужна. Она вредна рабоче-крестьянской государственности!» — вещал критик Владимир Блюм и упорно нес свой тезис, как знамя, вплоть до 1930 г. Но ни самого Блюма, ни его лозунг не принимали всерьез. Сатира влекла литературную молодежь. Она обещала простор для творчества, будила мысль и требовала знания жизни.

Атмосфера сатирического творчества окружала Ильфа и Петрова в «Гудке». Их товарищи один за другим выходили в большую литературу. Шумный успех выпал на долю сатирической повести В. Катаева «Растратчики».

Приходил тщательно одетый (галстук — бабочкой) Булгаков: из редакции он направлялся во МХАТ на репетиции своей пьесы. Появлялся Бабель. С Ильфом он был дружен еще в Одессе. А теперь вышли «Конармия», «Одесские рассказы»... В обращении Ильфа и Петрова к жанру сатирического романа не было чуда.

Много позже, уже после смерти Ильфа, Е. Петров писал В. Беляеву: «Нужно каждое утро просыпаться с мыслью, что ты ничего не сделал, что есть на свете Флобер и Толстой, Гоголь и Диккенс. Самое главное — это помнить о необычайно высоком уровне мировой литературы и не делать самому себе скидок на молодость, на плохое образование, на „славу“ П. и на низкий литературный вкус большинства критиков»[3].

Эта высокая требовательность к себе характерна для всего творческого пути Ильфа и Петрова. От себя, молодых журналистов, чьи романы с трудом пробивались в «полутолстый» журнал, они требовали равнения на величайшие образцы мировой литературы, равнения на Толстого и Гоголя, Диккенса и Флобера. Очень скромные, они в то же время уважали свой талант и, может быть, догадывались о незаурядном размахе своих возможностей.

И все-таки на первых порах, в те дни, когда они лишь начали работу над романом, они равнялись не на Гоголя и не на Рабле. Своего рода первоначальным образцом для «Двенадцати стульев», романа, вошедшего в мировую литературу, послужила повесть В. Катаева «Растратчики».

В самой специфике талантов братьев Катаевых — Валентина Катаева и Евгения Петрова — тогда было много общего. Достаточно сравнить катаевскую комедию «Квадратура круга» (1928) и рассказ Евгения Петрова «Семейное счастье» (около 1927): не только сюжет, мысль, характеристики персонажей, но, главное, юмор обоих произведений так близки, словно это один автор выступил в двух жанрах. И позже Катаев сотрудничал с Ильфом и Петровым (в работе над комедиями «Под куполом цирка» и «Богатая невеста»).

В повести «Растратчики» В. Катаев стремился дать движущуюся сатирико-юмористическую картину жизни, с живым интересом рассматривая ее комические детали, веря в торжество радостного и светлого в ней. Это было

[3] *Сб. «Воспоминания об И. Ильфе и Е. Петрове», стр. 136.*

как бы заявкой на то, что хотели и что могли создать Ильф и Петров.

В «Двенадцати стульях» можно найти следы влияния «Растратчиков»: сходное освещение отдельных персонажей, знакомые ситуации и выражения. В первых, относительно слабых главах романа это особенно заметно. Повесть Катаева настолько занимала Ильфа и Петрова, что в ранних, неопубликованных вариантах к роману были выведены даже ее прототипы и в веселых тонах рассказывалось о том, как воспринял ни в чем не повинный редакционный кассир то, что его изобразили как растратчика. Но следы влияния так и остались следами. По мере развертывания романа, от главы к главе, с каждой строкой крепла, оформлялась оригинальная творческая манера Ильфа и Петрова, все самобытней и острее звучала их сатира.

Теперь, когда перед нами весь творческий путь Ильфа и Петрова, мы знаем, что он был сложен и крут, что только в «Золотом теленке» смогли они решить многие творческие вопросы, поставленные ими в первом романе, что гражданский пафос «Двенадцати стульев» уступает идейной зрелости «Золотого теленка» и политическому накалу фельетонов в «Правде». Но и теперь мы не можем не видеть, что «Двенадцать стульев» — не ученическое, не пробное произведение. Это создание настоящего таланта, освещенного если не сложившимися, то уверенно складывающимися творческими убеждениями, это результат изрядного и нелегкого отрезка творческого пути, пройденного молодыми писателями в процессе работы над романом.

Роман был написан в удивительно короткий срок — в несколько месяцев, приблизительно в сентябре — декабре 1927 г. Но как насыщены были работой эти несколько месяцев! После двойного трудового дня (работа в редакции, а потом — над романом) писатели возвращались домой в два или в три часа ночи не в состоянии произнести ни слова от усталости и назавтра снова спешили в редакцию, и снова после шумного редакционного дня склонялись над закапанным чернилами столом, спорили, переделывали, сочиняли.

Они отдавали роману весь свой опыт, общий и индивидуальный. Слесарь, живший по соседству с Ильфом и с великим громом строивший у себя в комнате мотоцикл, превращался в Полесова. Черты какого-то двоюродного дяди Евгения Петрова воплощались в Воробьянинове.

Воскресал старый особнячок-богадельня, который как-то показал Ильфу М. Штих: в юности Штих участвовал в небольшом концерте для здешних старух, старухи были в платьях мышиного цвета, а на двери висела тяжелая гиря. По Волге, на тиражном пароходе, на каком за два года до того ездил Ильф, теперь отправлялись герои романа. А потом им предстояло побывать на Кавказе и в Крыму, откуда только что вернулись авторы. Сатирической панорамой разворачивались редакционно-литературные впечатления. Сатирические образы отделялись от своих прототипов и начинали самостоятельную жизнь.

Ожили сделанные раньше записи Ильфа, и оживилась его работа над записями. По сути, только теперь, осенью 1927 г., начал складываться вполне определенный жанр его записных книжек. Любопытно, что выражения вроде «Дым курчавый, как цветная капуста», «Железные когти крючников» или надпись на набережной «Чаль за кольца, решетку береги, стены не касайся», использованные в романе в одной из «волжских» глав, появились в записях только теперь, во время работы. В период же поездки по Волге на тиражном пароходе такого рода записи Ильф еще не делал.

Писатели работали самоотверженно. Отличные страницы и превосходно написанные главы беспощадно выбрасывались, если авторам казалось, что это длинноты или тематические повторы. Каждой из таких купюр можно найти логическое объяснение. Главой «Прошлое регистратора загса» писатели, вероятно, пожертвовали потому, что при всей ее великолепной сатиричности она несколько нарушала тон романа, снимала то ощущение призрачности и нереальности прошлого, которым окрасили Ильф и Петров образы «бывших» людей. Блестящая вставная новелла о бедной Клотильде, верившей в вечное искусство, и ее несчастной любви к скульптору Васе, который оказался «нормальным халтурщиком-середнячком», может быть, действительно выпала (как уже писали критики), потому что в романе и так много места заняли рассказы о халтурщиках. По той же причине могли быть опущены и страницы о том, как Ляпис с соратниками по халтуре сочинял оперу-детектив о «луче смерти», запрятанном в одном из двенадцати стульев. Это была своеобразная пародия сатириков на собственный «авантюрный» сюжет. Но при всей логичности подобных объяснений порой кажется, что опущены эти блещущие

юмором страницы потому лишь, что авторы их были молоды, писали свой первый роман и творческие возможности казались им беспредельными.

Итак, в «Двенадцати стульях» Ильф и Петров задумали дать широкую сатирико-юмористическую картину быта. Остап Бендер и история его приключений должны были стать «ключом» к тому миру, где живут Воробьяниновы и людоедки Эллочки. Кто еще, как не этот легкомысленный и предприимчивый герой, мог бы так смело провести авторов по всем кругам обывательского мира, с таким знанием обывательской морали и ироническим, чуть пренебрежительным отношением к ней?

Ситуация с несколькими одинаковыми предметами, в одном из которых спрятан клад, не была откровением сама по себе. Как, впрочем, и история с приезжим чиновником, принятым за ревизора, не была слишком оригинальной в свое время. Но в истории с мнимым ревизором Гоголь уловил нечто, неожиданно осветившее давно созревшие его наблюдения, давшее им смысл, толчок. Он нашел свой сюжет, нашел и взял его, хотя этот сюжет был придуман не им. Такой же сюжетной находкой была для Ильфа и Петрова история о двенадцати стульях. Она давала возможность построить сюжет не только емкий, но и современный, действительный при всей его условности: революция перевернула, перекроила мир; все пришло в движение — люди и вещи; поиски стула, который столько лет мирно стоял в гостиной среди одиннадцати своих собратьев, могли на самом деле превратиться в эпопею.

Но напрасно спорили рецензенты о том, удался или не удался Ильфу и Петрову авантюрный сюжет и кому они больше подражали в его развитии — плутовскому роману XVIII в., детективным рассказам Конан Дойля или приключенческой повести Лунца «Двенадцать щеток». Ильф и Петров не писали приключенческого романа, как, например, Салтыков-Щедрин не писал летописи. Схема авантюрного романа в «Двенадцати стульях», как и торжественно-наивная форма летописи в «Истории одного города», использованы пародийно: пародия помогала здесь иронически осветить изображаемое. Очевидная условность формы позволяла Щедрину многократно отступать от нее в «Истории одного города». По той же причине Ильф и Петров довольно небрежно отнеслись к авантюрным, сюжетным ситуациям своего романа.

Приключенческой стороне было уделено значительно больше внимания в первом, журнальном, варианте романа. Там рассказывалось, как Остап вскрывал стул Ляписа и потрошил редакторский стул, как дважды он пытался украсть стулья в театре Колумба и однажды даже почти унес их с помощью Воробьянинова и как, настигнутые сторожем, друзья вынуждены были бросить добычу.

Авторы исключили и эти страницы. Их не смутило, что теперь сюжетно слабо мотивировано появление Никифора Ляписа в романе: в конце главы он просит пять рублей на починку стула, попорченного хулиганами, и не всякий читатель, закрыв книгу, вспомнит, какое имеет отношение Ляпис к поискам бриллиантов. Их не смутило, что почти не связана с Остапом Бендером редакция газеты «Станок», а члены тайного «союза меча и орала» вовсе не имеют отношения к двенадцати стульям. Остап даже не появляется у них после первого, «организационного», заседания. А ведь заваренная им каша расхлебывается еще на протяжении двух глав, вклиненных в повествование. В приключенческом романе это было бы невозможно. Логика сатирического повествования делает это вполне естественным. Здесь цементирующим выступает единство сатирико-юмористического взгляда писателей на очерченные ими явления.

В свое время «Двенадцать стульев» вызвали немало споров по поводу того, что это — сатира или юмор. Многим казалось, что для сатиры этот роман слишком жизнерадостен и легок. Для юмора же он слишком задевал, и иногда больно задевал, вплоть до «оргвыводов» (как иронически сокрушались Ильф и Петров).

Сами авторы считали свой роман сатирическим. Ясность оценок в нем заставляет согласиться с авторским мнением. Но к сатире Ильфа и Петрова нельзя подходить, как к тиру, в котором выставлены в ряд фигуры, предназначенные для сатирического попадания. Писателей влекла жизнь, смешная и трогательная, грустная и патетическая; обладавшие обостренным чувством юмора, они видели смешное прежде всего, и не только смешное в чистом виде, но и то смешное, что просвечивало и в трогательном, и в грустном, и в патетическом; они видели мир в его комическом своеобразии, ощущали колорит времени и быта с их неповторимыми внешними приметами.

Действие «Двенадцати стульев» происходит в 1927 г., в том самом году, когда роман был написан. Мы узнаем бытовые приметы нэпа: врассыпную, с лотками на головах, как гуси, разбегаются беспатентные лотошники Охотного ряда; беспризорники греются возле чанов с кипящей смолой; «обрастая бытом», везут по воскресеньям москвичи матрацы в мордастых цветочках, эти «альфу и омегу» семейного уюта. Еще не повержен частник, но в романе чувствуется нарастающая тревога среди мелкой буржуазии, близость решительного перелома. Это проступает в деталях — в облике нэпмана Кислярского с его «замечательной допровской корзинкой», заранее приготовленной на случай ареста. Это звучит в веселом настроении авторов, которые твердо убеждены, что высмеиваемые ими люди принадлежат прошлому, что в будущее у них пути нет.

У Ильфа и Петрова острое ощущение времени. Они чутко улавливают и выразительные внешние подробности, и подспудное, созревающее, хотя и не выжидают, чтобы годы профильтровали их впечатления. Они разворачивают живописную, словно преломившуюся в комическом зеркале, картину быта советской России тех лет. Смело переносят нас из Москвы в провинцию, на Волгу, Кавказ и в Крым, знакомят с доброй сотней персонажей, сатирических и юмористических, нелепых, нетерпимых и просто смешных, веселых или забавных. Они выдумывают и фантазируют, и вместе с тем то, что говорят они о жизни,— правда.

На сочетании гиперболы и иронии, на лукавом пародировании «изячной» мещанской речи построен гротескный образ людоедки Эллочки. Всмотритесь, ей не приписано ни одной необычной черты. Ее «людоедский» жаргон? Он, может быть, лишь чуть у́же того, на котором изъяснялись ее реальные приятельницы, но в нем нет ни одного выдуманного слова, это действительный лексикон очаровательных эллочкиных подруг, не потускневший за сорок лет существования романа. Ее героическое соревнование с дочкой миллиардера Вандербильда? Это гипербола, а не фантазия, гипербола, в основе которой лежит реальность. Это лишь заостренное изображение увлечения зарубежными модами, модами миллиардерш, на которые равняются Эллочки, не догадываясь, как они смешны, когда перекрашивают собаку в «мексиканского тушкана» или перешивают новый пиджак мужа в «модный дамский жакет».

Тонкие журналы иногда любят поразить читателя загадочным снимком: «Что это? Шкура слона? Нет, это обычная человеческая ладонь, снятая с необычно близкого расстояния». Вот так, с очень близкого расстояния, отчего обычные морщинки ладони кажутся огромными складками слоновьей шкуры, сделан портрет Эллочки. Так же, то рассматривая непривычно близко, в упор, то освещая слишком резким светом, нереальным, как свет юпитеров, то иронически гиперболизируя отдельные детали, отчего вся картина начинает казаться фантастической, то, наконец, додумывая происшествие до маловероятного, но логического конца и изображая возможное как случившееся, но всюду следуя жизни, Ильф и Петров очерчивают в своем романе и другие образы-типы и сатирические или юмористические образы типических явлений.

Что такое, например, сцена с инженером, который сидит на лестничной площадке, с ног до головы покрытый лишаями засохшей мыльной пены? Юмористический анекдот, как его расценивал один из первых рецензентов романа? Но назовут ли это только анекдотом читатели, которые, пусть не испытав полностью трагикомических страданий инженера Щукина, не раз переживали отдельные детали этой сцены, по крайней мере в страшном предчувствии?

Что такое Международный шахматный конгресс, под обеспечение которого Остап взимает дань с доверчивых васюкинцев? Только ли веселая фантазия по поводу чрезмерного увлечения шахматами? Не сатирический ли это, гротескный образ типического явления, не высмеивает ли он не столько «одноглазого любителя», сколько вообще людей, теряющих голову под обаянием красивых обещаний настолько, что совершенно забывают о реальности? Как ни фантастичны планы, развиваемые голодным Остапом, жаждущим заполучить двадцать рублей из кассы васюкинского шахклуба,— это лишь комическое, гиперболизированное воплощение распространенного трюка, при помощи которого предприимчивые болтуны обирают одержимых мечтой о славе деятелей.

Ильф и Петров далеко не равнодушные созерцатели, и комическое интересует их далеко не как самоцель. Они становятся злыми и беспощадными, когда сталкиваются с тем, что представляется им не только смешным, но вред-

ным или враждебным. Они не боятся прямолинейности публицистических выступлений, внося даже в романы свой журналистский задор. Уже в «Двенадцати стульях» мы встречаем гневную филиппику против закрытых дверей («К черту двери! К черту очереди у театральных подъездов! Разрешите войти без доклада! Умоляем снять рогатку, поставленную нерадивым управдомом у своей развороченной панели! Вот перевернутые скамейки! Поставьте их на место! В сквере приятно сидеть именно ночью. Воздух чист, и в голову лезут умные мысли!»). Уже здесь писатели не останавливаются перед тем, чтобы дать иногда герою прямолинейную, «в лоб», характеристику.

Большой резонанс вызвал в свое время по-фельетонному боевой образ халтурщика Ляписа. Газеты подхватили его, видя в нем конкретный обличительный материал и требуя навести порядок на Солянке, 12 (во Дворце труда, названном в романе Домом народов), где особенно рьяно подвизались халтурщики, а Маяковский использовал этот образ в своей литературной борьбе.

В «Двенадцати стульях» гражданский голос Ильфа и Петрова — сатириков еще не звучит с такой мощью, с какой зазвучал он несколько лет спустя. Более всего заслуживающими сатирического приговора в романе оказываются Альхен, разграбивший туальденоровый чертог старгородского собеса, трусливые спекулянты Дядьев и Кислярский, вздорная супруга инженера Щукина и певец многоликого Гаврилы — Никифор Ляпис-Трубецкой. Десятилетие революции представлялось молодым писателям грандиозным сроком, главное зло казалось ушедшим в далекое прошлое.

Пройдет время, Ильф и Петров станут жестче и непримиримее, найдут более значительные объекты для своей сатиры. Альхена сменит Корейко, вместо Дядьева и Кислярского они познакомят нас с ответственным Полыхаевым и полуответственным Скумбриевичем, вместо Эллочки Щукиной — с озлобленными обитателями Вороньей слободки. Но и в «Двенадцати стульях» адрес сатиры Ильфа и Петрова четок. Сатирически изображая быт, они не были, однако, сатириками-бытописателями, обличающими нравственные пороки, присущие людям вообще. В первом же своем романе они выступили как социальные сатирики, обличая не столько нелепости в н у т р и

нас, сколько врагов социализма, больших и малых, находящихся **между нами**, то, что мешало нашей стране на пути к торжеству революции, что отравляло радость жизни.

Ясность политических позиций увеличивала силу нападающей сатиры Ильфа и Петрова, заостряла ее. Она же делала выразительней и четче положительную идею романа. Эта идея, активная и оптимистичная, пронизывает роман.

Она — в радостном торжестве над темными силами прошлого, трусливо и злобно прячущимися в уголках нового мира, она — в уверенности авторов, что к старому возврата нет, что мечты «бывших» о повороте истории вспять смешны и безнадежны. Ее главным помощником и опорой выступает смех, задорный и звонкий.

Как смешны, жалки и уродливы, даже внешне, друзья Воробьянинова, обитатели Старгорода (самое название Старгорода пародийно; это не только ирония по поводу того, что в России самые старые города носят названия Новгородов, это своеобразное «имя значимое»: Старгород в романе заселен осколками старого мира) — неопрятного вида старуха, бывшая красавица Елена Станиславовна, совслужащий, он же «городской голова», Чарушников, гусар-одиночка и слесарь-интеллигент Виктор Михайлович Полесов, Никеша и Владя, «вполне созревшие недотепы», и другие. Смешон и сам Киса Воробьянинов, светский лев, у которого брюки свисают с худого зада мешочком. Но особенно смешно, что они еще тешат себя какими-то надеждами.

«Живем мы, знаете, как на вулкане...— говорит Варфоломей Коробейников, архивариус, собравший у себя ордера на реквизированную мебель.— Все может произойти... Кинутся тогда люди искать свои мебеля, а где они, мебеля? Вот они где! Здесь они! В шкафу. А кто сохранил, кто уберег? Коробейников! Вот господа спасибо и скажут старичку, помогут на старости лет...»

Остап с готовностью поддерживает старика: ему-то все равно, на вулкане или не на вулкане, ему бы получить ордера на стулья с бриллиантами. Но читатели хохочут вместе с авторами. И тем и другим совершенно понятно: зря старается старичок, не кинутся люди за «своими мебелями», придется Коробейникову другими путями обеспечивать свою старость.

Бегает по городу беспокойный Полесов, «кипучий лентяй», злорадно уличая Советскую власть в том, что нет нужных плашек, трамвайных моторов и воздушных тормозов. Плашек, вероятно, действительно нет, и моторов недостаточно, и трамвайные шпалы поступают с браком, но все-таки даже по Старгороду пошел новый трамвай, и в резкой реплике вагоновожатого (на полесовское замечание о тормозе: «Не всасывает?»): «Тебя не спросили. Авось засосет»,— звучит авторская оценка событий.

Молодые сатирики убеждены, что у самих рыцарей прошлого не осталось от этого прошлого ничего, кроме призрачных, смутных воспоминаний. Новое беспощадно проникает всюду, даже в тайные мысли членов «союза меча и орала», мстительно обнаруживается в их лексиконе, в повадках, привычках.

В Воробьянинове в ответственный момент начинает бушевать делопроизводитель загса. Отец Федор жалуется жене, что бывший предводитель дворянства охотится за тещиным добром, «которое теперь государственное, а не его». Остап обращается к господам заговорщикам с советским словом «товарищи». А избранные обществом «меча и орала» подпольные городской голова и губернатор так ссорятся на ночной улице:

«— Я штатским генералом буду, а тебе завидно? Когда захочу, посажу тебя в тюремный замок. Насидишься у меня.

— Меня нельзя посадить. Я баллотированный, облеченный доверием...

— Что же ты, дурак, кричишь? — спросил губернатор. Хочешь в милиции ночевать?

— Мне нельзя в милиции ночевать,— ответил городской голова,— я советский служащий...

Сияла звезда. Ночь была волшебна. На Второй Советской продолжался спор губернатора с городским головой».

Авторы весело сталкивают терминологию прошлого и терминологию настоящего и при этом в юморе их звучит чувство победы.

Иронизирующие сатирики не принимают всерьез приключений своих героев. Они смеются над Воробьяниновым, который мечется по стране, разыскивая остатки своего былого богатства; над тайными членами «союза меча и орала», поверившими проходимцу, что может вернуться капитализм; над стяжателем-священником,

колесящим в поисках гарнитура генеральши Поповой, в котором ни черта нет. Нет для этих последышей больше места в жизни, и даже клад перешел уже в руки новых хозяев. Поэтому так выразителен финал романа, финал, в котором читатель (для авантюрного романа это было бы немыслимо) торжествует поражение героя: «Так вот оно где, сокровище мадам Петуховой! Вот оно! Все тут! Все сто пятьдесят тысяч рублей ноль ноль копеек, как любил говорить Остап-Сулейман-Берга-Мария Бендер.

Брильянты превратились в сплошные фасадные стекла и железобетонные перекрытия, прохладные гимнастические залы были сделаны из жемчуга. Алмазная диадема превратилась в театральный зал с вертящейся сценой, рубиновые подвески разрослись в целые люстры, золотые змеиные браслеты с изумрудами обернулись библиотекой, а фермуар перевоплотился в детские ясли, планерную мастерскую, шахматный кабинет и бильярдную.

Сокровище осталось, оно было сохранено и даже увеличилось. Его можно было потрогать руками, но нельзя было унести. Оно перешло на службу другим людям».

Но герой? Где же активный положительный герой в романе «Двенадцать стульев», герой, которому принадлежали бы симпатии авторов, к которому с сочувствием и любовью отнесся бы читатель? Увы, такого героя в «Двенадцати стульях» не оказалось.

Было время, когда это ставили Ильфу и Петрову в вину неискупаемую. Потом их стали оправдывать, теоретически доказывая, что сатире положительные герои и не нужны. Нет смысла заново ставить и решать схоластический вопрос о том, сколько ангелов может уместиться на кончике иглы и может ли вообще существовать оптимистическая сатира без положительного героя. Если же говорить конкретно о творчестве Ильфа и Петрова, то сатириками «без героя» их назвать нельзя.

Правда, работая над первым своим романом, они весьма смутно представляли себе, как должно и должно ли непременно отразиться в нем положительное содержание жизни. Известно, что классический сатирический роман бывал построен целиком на негативном материале; так, в первом томе «Мертвых душ» ни одного светлого персонажа нет, а попытки вывести положительных героев во втором томе кончились неудачей. Не было положительных образов и в «Растратчиках» Катаева. И Ильф

и Петров, вообще нетерпимые к правке своих произведений, хладнокровно приняли тот факт, что редакция «Тридцати дней», публикуя роман, исключила из него как раз те главы, которые можно было бы считать положительными.

Но жизнь протестовала против этого. Она шумела новыми силами. Писатели любили ее и не могли оставлять все светлое где-то за бортом своего творчества. Оно должно было вторгнуться на страницы их произведений.

Параллельно с Ильфом и Петровым решал эту же задачу Маяковский. Элементы революционной фантастики в его сатирических пьесах делали их устремленными в будущее. Но оказать влияние в этом отношении на «Двенадцать стульев» Маяковский не мог: первая из его комедий была написана лишь в конце 1928 г., т. е. позже романа Ильфа и Петрова.

Со временем Ильф и Петров снова включили в роман выпущенную было главу о постройке в Старгороде трамвая, страницы об инженере Треухове, который мог бы стать образом положительного, но скромного героя, несколько изменили самый облик Старгорода. Но глава о старгородском трамвае не удалась именно в положительной своей части. В ней писатели не сумели дать той напряженной, концентрированной идеи, которая противопоставилась бы миру мещан и стяжателей, которая выступила бы значительно ярче этого мира (как удалось это им сделать в «Золотом теленке»). Невыразительным и бледным по сравнению с отрицательными героями романа получился инженер Треухов. Правда, авторы смеются над провинциальным фельетонистом Принцем Датским (при Советской власти взявшим себе «идейный» псевдоним «Маховик»), который приводил Треухова в отчаяние следующими поэтическими строками: «Наверху — он, этот невзрачный строитель нашей мощной трамвайной станции, этот худенький с виду, курносый человек, в затрапезной фуражке с молоточками». Однако авторский образ Треухова оказывается близким к этому портрету. Юмор Ильфа и Петрова был еще недостаточно гибок: ему недоставало сочности в освещении персонажей, которым авторы симпатизировали.

Несмотря на осторожное молчание критики, «Двенадцать стульев» были тепло и сразу («непосредственно», по выражению Е. Петрова) приняты читателем. О романе заговорили, его пересказывали, читали вслух. Афоризмы

и словечки Ильфа и Петрова начали входить в обиход. На роман ссылались и цитировали его в печати. В первые пять лет разошлось семь изданий романа. С почти ураганной быстротой начала расти зарубежная слава писателей.

Еще в первых числах июля 1929 г. В. Л. Биншток, только что осуществивший перевод «Двенадцати стульев» на французский язык, спрашивал в письме к Ильфу из Парижа: «Кто такой Евгений Петров? Я этой фамилии в новейшей русской литературе не встречал. Не Катаев ли это?» 23 июля он уже писал сатирикам: «Книга в продаже только восемь дней, а уже почти все книжные магазины потребовали у издателя пополнения; я лично обошел все парижские вокзалы, там тоже все экземпляры проданы» [4] (а ведь речь шла об изувеченном тем же Бинштоком, жестоко сокращенном издании). 2 августа в популярном парижском журнале — литературном еженедельнике «Ле Мерль» — появилась «Двойная автобиография» Ильфа и Петрова. Она была напечатана на видном месте, с портретами авторов и хвалебной рецензией на роман. Об Ильфе и Петрове заговорили за рубежом.

В несколько лет молодые авторы одной книги стали писателями с мировым именем. «Двенадцать стульев» издавали во Франции и Италии, в Англии и Америке, в Болгарии, Венгрии, Польше, Румынии, в Норвегии, Швеции, Финляндии, Дании, в Голландии и Греции, в Испании и Бразилии, в Индии и Китае, в Югославии (на сербском, хорватском и македонском языках), в Чехословакии (на чешском и словацком). Роман выходил отдельными изданиями (и в некоторых странах неоднократно), отрывки печатались в журналах и газетных приложениях. «Крокодил» острил, что, выпуская ежегодно по двенадцать стульев во всех городах мира, Ильф и Петров приведут к перепроизводству мебели на Западе.

Любопытно, что жадный интерес к советскому сатирическому роману за рубежом не имел ничего общего с злопыхательским интересом к недостаткам или неудачам Советской России. Неизвестно конкретных случаев, когда бы сатира Ильфа и Петрова использовалась нашими противниками как свидетельство против нас. Зато известно, что роман, неоднократно издававшийся в Германии до 1932 г. и после 1945 г., в годы гитлеровского господства

[4] *Переписка Ильфа и Петрова с Бинштоком хранится в ЦГАЛИ.*

горел на фашистских кострах. «Нам оказана великая честь,— писали Ильф и Петров в 1933 г.,— нашу книгу сожгли вместе с коммунистической и советской литературой» [5]. «Коммунист Раду Буков Емилиан, известный революционный писатель... переводит в настоящее время с русского языка советский роман»,— это одно из донесений шпика румынской охранки — сигуранцы, настороженно следившей за молдавским поэтом Емилианом Буковым, и речь в этом донесении идет о романе «Двенадцать стульев», над переводом которого Буков работал в 1937—1938 гг. [6]

Больше всего зарубежных читателей роман привлекал своим юмором, тем глубоким, истинным юмором, который выходит за рамки одной эпохи или одной страны. Юмор «Двенадцати стульев» злободневен — и не стареет. Он национален — и для него нет государственных границ. Неся в себе немало общечеловеческого, он десятилетиями заставлял смеяться французов, немцев, чехов и англичан не над бытом далекой для них Советской России, а над тем, что было им гораздо ближе, что было им хорошо знакомо в жизни Праги, Манчестера или Парижа. Разве только советским людям знакома суетливая фигура Полесова, озабоченно бегающего по улицам и сующего нос не в свои дела, разве только нам попадаются надувающие в молчании щеки Воробьяниновы? Кому из итальянцев или французов не напомнит нечто очень знакомое «Междупланетный шахматный конгресс»? И не только у нас туристы то и дело поминают Бендера, который взимал плату за вход в провал, «чтобы он не слишком проваливался».

Характерно, что многочисленные зарубежные переделки «Двенадцати стульев» для кино имеют одну особенность.

В 1933 г. объединенная польско-чешская кинофирма в Варшаве выпустила фильм «Двенадцать стульев» из «польско-чешской жизни». Действие его было перенесено в Польшу и Чехию, а центральную роль, соответствующую роли Остапа Бендера, играл прославленный польский комедийный актер Адольф Дымша. Фильм пользовался большим успехом и долго не сходил с экранов Праги и Варшавы. В 1937 г. по роману «Двенадцать стульев», довольно близко повторяя его ситуации, была сделана кинокомедия в Англии под названием «Пожалуйста, сидите!»,

[5] *«Комсомольская правда», 18 апреля 1933 г.*

[6] *С. Чиботару. Емилиан Буков. Кишинев, 1959, стр. 30—31.*

но здесь действие происходило в Манчестере, а все действующие лица оказались англичанами.

Когда в декабре 1935 г. Ильф и Петров были в Голливуде, кинорежиссер Льюис Майлстон, поставивший в свое время «На западном фронте без перемен», уговорил их написать для него сценарий по мотивам «Двенадцати стульев», но об американцах. Они написали либретто такого сценария — 22 страницы на машинке. «Действие происходит в Америке, в замке, который богатый американец купил во Франции и перевез к себе в родной штат»,— писал Ильф жене. Найти это либретто пока не удалось, можно лишь предположить, что речь в нем шла о кладе, спрятанном в замке, увезенном вместе с замком в Америку и разыскиваемом там. Либретто Майлстону понравилось, но фильма он так и не поставил, может быть, потому, что как раз тогда начал сниматься английский фильм «Пожалуйста, сидите!» А в 1964 г. мы увидели кубинские «Двенадцать стульев», и действие в фильме происходило на революционной Кубе, которой тоже понадобился юмор Ильфа и Петрова, чтобы рассказать о происшедших в ее жизни удивительных переменах.

И все-таки в успехе, который выпал на долю «Двенадцати стульев», можно уловить нечто, что шло не от одной лишь силы романа. Ведь его издавали не только передовые, но и весьма умеренные издатели. Его охотно читали люди самых различных взглядов. Буржуазная печать старалась не замечать социально-сатирического смысла романа, и это ей удавалось, тем более что буржуазные переводчики помогали ей в этом. Авторы «...не осуждают никого, не превращаются в судей,— писала, например, газета „Пари пресс“,— они показывают нам фильм повседневной русской жизни, рисуют сцены искрящегося комизма, выводят множество людей из разных слоев общества» [7]. Отсутствие большой идейной напряженности — результат творческой молодости авторов — буржуазная печать рассматривала как достоинство произведения. Характерно, что слава, позже выпавшая на долю «Золотого теленка», произведения более зрелого и совершенного, была несколько у́же и одностороннее: «Золотой теленок» был значительно насыщенней идейно, был активнее в партийном, политическом смысле, его трудней было «отредактировать» и сгладить переводчику,— он не мог нравиться всем.

[7] *«Пари пресс», 21 сентября 1929 г.*

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

В «Чудаке»

В январе 1928 г. Ильф и Петров закончили роман. Шел снег. По улицам летели извозчичьи санки, сменившие летние, похожие на птеродактилей экипажи. Ильф и Петров ехали в таких санях, бережно прижимая пухлую папку с рукописью и предусмотрительной надписью на внутренней стороне обложки: «Нашедшего просят вернуть по такому-то адресу». Но ощущения покоя не было. Что дальше? «Напечатают ли наш роман? Понравится ли он? А если напечатают и понравится, то, очевидно, нужно писать новый роман. Или, может быть, повесть» (Е. Петров. «Из воспоминаний об Ильфе»).

Роман начал печататься в журнале «Тридцать дней». А в блокнотах Ильфа накапливались новые записи: «Это был такой город, что в нем стояла конная статуя профессора Тимирязева»; «Страшный сон. Снится Троя и на воротах надпись: „Приама нет“»; «Воленс-неволенс, а я вас уволенс»... М. Кольцов предложил молодым писателям написать сатирическую повесть для «Огонька».

Она была написана в шесть дней, как бы с разбега, когда еще не схлынуло творческое напряжение, связанное с увлеченной работой над первым романом. Вобравшая в себя тот избыток сатирико-юмористических наблюдений, которые не вместились в до предела насыщенный роман, вся освещенная дерзким, молодым задором, уверенностью, что смеяться можно, нужно и чем звонче — тем лучше, «Светлая личность» (так называлась повесть) не была, однако, ни вариантом, ни еще одной главой «Двенадцати стульев»; она оказалась произведением совершенно новым — и в образной своей ткани, и в сюжете, и в облике героев.

В «Двенадцати стульях» писатели заостряли или смещали отдельные детали, нигде не искажая картины жизни в целом. Казалось, что вы смотрите на знакомый до подробностей будничный быт, скажем, Москвы сквозь чуть ломающее линии толстое увеличительное стекло, сквозь призму иронии. Все, что происходило в «Двенадцати стульях», могло произойти на самом деле. Оно лишь пересказано было иначе — несколько иронически, несколько гиперболич-

но,— смешно. В «Светлой личности» на помощь гиперболе и иронии пришла фантастика, сама насквозь пронизанная иронией фантастика сатиры.

Именно с этой повести начинает заметно развертываться одна из сторон дарования Ильфа и Петрова — фантастический гротеск.

У гротеска множество форм. Он может отдельными штрихами входить в повествование (это мы видели в «Двенадцати стульях») и может господствовать в нем, как в более поздних «Необыкновенных историях» и «Веселящейся единице». Фантазия гротеска может переносить читателя в вымышленный мир, в неведомые фантастические страны, схожие со знакомым читателю миром, как это делали Рабле или Свифт, и может видоизменять близкие нам картины быта, может пронизывать будничные явления, как это было у Гоголя (повесть «Нос»), или в «Истории одного города» Щедрина, или в большинстве гротескных произведений Ильфа и Петрова.

Ничего из того, что произошло в удивительном городе Пищеславе (изображенном в «Светлой личности»), не могло быть на самом деле. Более того, и самого Пищеслава быть на свете не могло. «Сказать правду, Пищеслав был городом ужасным...— восклицают авторы.— Свежий человек, попав в него, подумал бы, что это город фантастический. Никак свежий человек не смог бы себе представить, что все увиденное им происходит наяву, а не во сне, странном и утомительном».

И правда, где еще могло бы случиться нечто подобное историям с чудесной пельменной машинкой или необыкновенным пищеславским клубом? Изобретенная в Пищеславе машинка выпускала три миллиона пельменей в час, причем эту цифру можно было увеличить до пяти миллионов, но уменьшить было нельзя. В два дня две такие машинки, работавшие в три смены, превратили в тонны пельменей все запасы пищеславской муки и мяса. Так как было лето, то еще через несколько дней пришлось вывезти пельмени на свалку: съесть такое количество оказалось невозможным. А клуб? Он являл собою чудо красоты и архитектурного искусства, но по прямому назначению не использовался: его так усердно украсили колоннами всех ордеров: ионическими, дорическими и коринфскими,— окружавшими его стройными рядами и пересекавшими его вдоль и поперек, что в этом густом колонном лесу не наш-

лось места ни для залов, ни для читален. Вся полезная площадь сводилась к семи квадратным метрам, на которых обитал комендант клуба.

Ни в каком другом месте, кроме фантастического Пищеслава, не могло произойти и этой необыкновенной истории с волшебным мылом «веснулином», изобретением городского сумасшедшего Бабского, которое смыло до основания скромного совслужащего Филюрина, смыло, сделало невидимым, невесомым, почти нематериальным, лишило его тела и возможности наслаждаться жизнью (есть, спать, одеваться и продвигаться по службе) и оставило ему только душу, в которой он никогда прежде не испытывал потребности. Не могло быть всей этой удивительной цепи нелепых приключений, связанных с появлением в городе невидимого.

Но точно ли не могло? «Приглядевшись ближе к особенностям города Пищеслава, можно было уловить знакомые черты...» — замечают сатирики. Пусть ни одну из этих черт нигде нельзя было бы встретить в столь полном виде и в столь крайнем выражении, как в фантастическом Пищеславе, он все-таки, оказывается, чем-то похож на многие маленькие города эпохи нэпа, олицетворяя косное и реакционное, что норовило прижиться здесь после революции,— этот выдуманный городок мещанства, бюрократизма и разлагающегося нэпманства.

Правда, неуемная пельменная машинка, едва не разорившая Пищеслав,— фантазия (никак не имеющая целью обидеть работников пищевой промышленности). Но разве и сегодня не грешат у нас иные организаторы болезнью нереальности масштабов? И разве до сих пор мы не встречаем пищеславских клубов с колоннадой — и, конечно же, не только в архитектуре?

А сатирический образ всесильного бюрократа крохотных масштабов Каина Доброгласова, человека с белыми эмалированными глазами. Кому из нас не случалось хоть раз в жизни оказаться перед холодной белизной подобных глаз, недоступных ни чувству, ни мысли, ни юмору, глаз, за которыми скрывается бездушная, словно кастрюльная эмаль, уверенность в своем праве и непогрешимости!

В повести «Светлая личность» явственно проступает молодость ее авторов. Не столько саркастично, сколько весело звучит их сатира. Коллекция косного и реакционного, собранного в Пищеславе, представляется им главным обра-

зом коллекцией нелепостей. В их повести мало злости и много смеха. Нет, авторы не считают возможным примириться с бюрократом или мещанином, они просто не видят в этом большой опасности и вообще все зло считают легко искоренимым.

И все-таки далеко не бездейственна даже эта сатира, уже в середине 30-х годов казавшаяся Ильфу и Петрову устаревшей.

Ведь сатира — оружие весьма своеобразное. К сожалению, она не убивает одним только фактом прямого попадания. Каин Доброгласов, прочтя о себе, может быть, сморщится, как от оскомины, и скажет: «Не смешно, не типично». А может быть, с удовольствием посмеется: «Ведь вот какие бывают типы!» — и останется на своем месте. Вы еще не раз столкнетесь с бюрократом такого рода, вас не раз возмутит и оскорбит его самодовольная тупость. Но мучительного недоумения уже не будет. «Да ведь это Каин Доброгласов! — мысленно, а может быть, и вслух скажете вы с ненавистью и презрением.— Я узнаю его эмалированные глаза. Я знаю, что он туп, жаден и труслив, что он найдет общий язык с жуликом и спекулянтом. Я знаю даже, что он готов немедленно уволить брата своего Авеля, едва почувствует, что дрогнуло под ним служебное кресло. Он не страшен — он смешон». Пусть это еще не окончательная победа: Каин Доброгласов еще не уничтожен. Но он узнан, маска с него сорвана. Сатира достигла своей цели.

Едва ли не менее всего гротеска в образе центрального персонажа повести — Егора Карловича Филюрина, обладателя благонадежной, «ручейковой» фамилии (он и есть «светлая личность»). Тем, кому хорошо известен один «эпический персонаж» у Ильфа и Петрова — Остап Бендер, покажется неожиданным в качестве главного героя этот тихий молодой человек с серенькими глазами и светлыми ресницами, не отличающийся ни добродетелями, ни пороками, аккуратно уплачивающий профсоюзные взносы и не посещающий общих собраний, любящий усердно повеселиться на вечеринке с сослуживцами и даже умеющий вдохновенно исполнить на мандолине вальс «Осенний сон», с великим трудом разученный им по цифровой системе. В неслужебное время мысль героя течет довольно вяло и всегда останавливается на том, сколько стоит та или иная вещь, на сколько она дешевле за границей и как много

зарабатывает собеседник. Только с барышнями он становится разговорчивей и ведет беседы на волнующие темы — о любви и ревности.

Как в Остапе Бендере слегка пародировался традиционный образ веселого жулика и благородного босяка, так и в Егоре Филюрине, тоже без нажима и подчеркнутости, пародируется ставший уже литературным штампом традиционный образ маленького обывателя. И в то же время Филюрин, не в меньшей степени, чем Бендер, взят из самой жизни, сатирически выразителен и сатирически типичен в самой заурядности своей бесцветной и бездейственной фигуры.

Повесть богата юмором, тем ильф-и-петровским юмором, который авторы по крупинкам собирали в повседневности и потом переплавляли в прозе, отметив печатью своей индивидуальности. Мы найдем здесь и характерные для Ильфа и Петрова каламбуры, и смешные, пародийные имена (папиросы «Дефект», мадам Безлюдная), и излюбленные ими иронические рассуждения о самых неожиданных вещах (вспомните отступление о статистике в «Двенадцати стульях» или трактат о пешеходах, открывающий роман «Золотой теленок»). Только юмор «Светлой личности» более шутлив и легок, и если в отступлениях «Двенадцати стульев» было все-таки больше наблюдений, чем иронии, то здесь иногда ирония и шутка побеждают. Вот например:

«Нет ни одного гадкого слова, которое не было бы дано человеку в качестве фамилии. Счастлив человек, получивший по наследству фамилию Баранов. Не обременены никакими тяготами и граждане с фамилиями Баранович и Барановский. Намного хуже чувствует себя Баранский. Уже в этой фамилии слышится какая-то насмешка. В школе Баранскому живется труднее, чем высокому и сильному Баранову, футболисту Барановскому и чистенькому коллекционеру марок Барановичу. И совсем скверно живется на свете гр. гр. Барану, Баранчику и Барашеку.

Власть фамилии над человеком иногда безгранична. Гражданин Баран, если и спасется от скарлатины в детстве, то все равно проворуется и зрелые свои годы проведет в исправительно-трудовых домах. С фамилией Баранчик не сделаешь карьеры. Общеизвестен тов. Баранчик, пытавшийся побороть проклятие, наложенное на него

фамилией, и с этой целью подавшийся было в марксисты. Баранчик стал балластом, выметенным впоследствии железной метлой. Братья Барашек и не думают отдаваться государственной деятельности. Они сразу посвящают себя мелочной торговле и бесславно тонут в волнах нэпа».

Несмотря на отсутствие положительных героев в повести, несмотря на то, что гул жизни страны доносится до фантастического Пищеслава лишь весьма отдаленно, общее ее звучание светлое и свежее. И причина тому не только в веселом юморе. В повести есть еще один незримый герой — страх перед разоблачением, терзающий пищеславских нэпманов и бюрократов. И герой этот привносит в повесть оптимистический колорит.

Казалось бы, трудно представить себе более удачное начало, чем начало творческого пути Ильфа и Петрова. Уже в первом романе с полным блеском проявилось их дарование; повесть «Светлая личность» показала, что успех первого произведения не случаен, что возможности писателей огромны. И все-таки именно теперь начинается труднейшая полоса в творчестве Ильфа и Петрова — полоса мучительных сомнений и поисков.

Творческий путь Ильфа и Петрова вообще очень мало похож на дорогу цветов. На долю сатириков выпали и трудности с публикацией обоих романов, особенно второго, более зрелого, и долгое пренебрежительное отнесение рапповцами к числу «попутчиков», и незаслуженное забвение некоторых произведений. Им не только приходилось разрабатывать, искать на ощупь новые принципы и новые формы сатиры — сатиры социалистического реализма, им приходилось участвовать в жестоких схватках за самое существование сатиры. Все это было нелегко. Но в дальнейшем Ильф и Петров все тверже верили в себя, все четче становились их художественные принципы и определенней гражданские взгляды; они знали, что́ защищали от своих противников, знали, к чему стремились в своем творчестве. А в первый год после выхода в свет «Двенадцати стульев» им пришлось особенно трудно, потому что было еще неясно, чего требовать от себя.

Что было самым удачным в «Двенадцати стульях»? Фантазия, задор, юмор? Или явственно пробивавшееся фельетонное начало? Сатира на мещанство? Или литературные пародии? Роман был богат, разносторонен,

в нем, конечно, были и сильные и слабые стороны; какие-то из них надо было развивать, какие-то необходимо было преодолеть. А критика молчала. Впрочем, к тому времени, когда она заговорила, авторы научились не слушать ее поспешных и противоречивых оценок.

К тому же, как ни быстро пришла большая слава, она все-таки пришла не сразу. Пока она созревала, сдерживаемая газетным и журнальным молчанием, молодые авторы какое-то время вообще не понимали, хорошо ли то, что они написали, принято ли это публикой. Начались мучительные поиски собственного творческого пути, сопровождаемые беспощадно критическим отношением к себе, иногда слишком беспощадным и даже несправедливым. К повести «Светлая личность» писатели потеряли интерес, едва она была закончена. Они никогда не переиздавали ее. Возникает остроумный и мрачный цикл рассказов об обывателях — «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска», затем серия сатирических сказок «1001 день, или Новая Шахерезада». «Мы чувствуем, что надо писать что-то другое. Но что?» — замечает Евгений Петров (Е. Петров. «Мой друг Ильф»).

Оба эти сатирических цикла были связаны с новым периодом в биографии Ильфа и Петрова — с их работой в журнале «Чудак».

Примерно с 1927 г. газета «Гудок» начала терять свое значение своеобразного центра литературной молодежи. Один за другим перешли в другие газеты и журналы работники «Знаменитой беспощадной». В октябре 1928 г. «по сокращению штатов» был уволен Ильф. Примерно тогда же ушел из «Гудка» Евгений Петров. А в ноябре 1928 г. мы видим уже обоих соавторов сотрудниками только что основанного сатирического журнала «Чудак».

Михаил Кольцов, редактор и организатор журнала, вдохновленный новыми замыслами, писал А. М. Горькому в эти дни: «У нас собралась неплохая группа писателей, художников, и мы решили во что бы то ни стало придать будущему журналу облик, совершенно порывающий с увядшими сатириконскими традициями. Мы убеждены, что в СССР, вопреки разговорам о „казенной печати", может существовать хороший сатирический журнал, громящий бюрократизм, подхалимство, мещанство,



«Знаменитая беспощадная». Сотрудники отдела «Рабочая жизнь» газеты «Гудок» за работой. Слева направо: заведующий отделом И. С. Овчинников, Ю. Олеша (фельетонист Зубило), художник Фридберг, «правщики» Михаил Штих, Илья Ильф, Борис Перелешин

двойственность в отношении к окружающей обстановке, активное и пассивное вредительство»[1].

Г. Рыклин рассказывает, как на даче у Д. Бедного (кроме Рыклина там были Михаил Кольцов, Ильф, Петров, Василий Регинин) сочинялось название этого журнала:

«Мы думали. Все вместе и каждый в отдельности. Потом опять начали спорить. Кто-то кого-то назвал чудаком.

Кольцов при этом напомнил изречение Горького: „Чудаки украшают жизнь". И вдруг, оживленный, он вскочил с места:

— Товарищи, а почему бы не назвать журнал — „Чудак"?»[2].

В письме к Горькому это название М. Кольцов объяснял так: «Название „Чудак" взято не случайно. Мы,

[1] *«Новый мир», 1956, № 6, стр. 150.*

[2] *Г. Рыклин. Встречи приятные и неприятные. Из записной книжки фельетониста. М., «Известия», 1961, стр. 43—44.*

как перчатку, подбираем это слово, которое обыватель недоуменно и холодно бросает, видя отклонение от его, обывателя, удобной тропинки: — Верит в социалистическое строительство, вот чудак! Подписался на заем, вот чудак! Пренебрегает хорошим жалованьем, вот чудак! — Мы окрашиваем пренебрежительную кличку в тона романтизма и бодрости».

Но Е. Петров позже иронизировал: «Было очень глупо. Сидели на заседании и говорили: „Шекспир чудак? Конечно, чудак. А Пушкин? Ну, это ясное дело. А работали хорошо“».

Не случайно журнал носил явный отпечаток творческих индивидуальностей Ильфа и Петрова: они принадлежали к числу самых деятельных его работников. Как вспоминает В. Ардов, заведовавший отделом «Деньги обратно» (так назывался отдел искусств), через руки Евгения Петрова шел «мелкий материал» — анекдоты, темы для рисунков, эпиграммы. «Это было очень трудоемкое дело, и Евгений Петрович проявил тут все свое трудолюбие, усидчивость, умение организовывать и обрабатывать рукописи» [3]. Ильф вел отдел литературных рецензий. Фактический материал, дававший повод для сатирических заметок о курьезах и ляпсусах в отделы «Но-но,— без хамства» и «Слезай — приехали», тоже часто попадал к Ильфу.

Ардов писал как-то: «Перечитайте комплект „Чудака“ и вы сразу отличите его руку в этих анонимных тридцатистрочных фельетонах» [4]. И правда. Кто, кроме Ильфа, мог быть автором заметки «Холостой мальчик», начинающейся так: «Если человек глуп, то это надолго. Если же человек дурак, то это уж навсегда, на всю жизнь. Тут уж ничего не поможет. Проживет такой человек на земле семьдесят лет, из школьного возраста перейдет в зрелый, будет подвизаться на поприще государственной службы, состарится, станет благообразным старцем с розовыми ушами и благовонной лысиной и все это время, каждый день своей жизни будет дураком». В заметке рассказывалось, как один московский мальчик («холостой, состоящий на иждивении родителей») обморочил несколько очень солидных учреждений. И следовал вы-

[3] *Сб. «Воспоминания об И. Ильфе и Е. Петрове», стр. 190.*

[4] *В. Ардов. Ильф и Петров. «Знамя», 1945, № 7, стр. 120.*

вод: «Можно подвизаться на поприще государственной службы, можно сидеть в кабинете с пятью сверкающими телефонами и цветными диаграммами на стенах и все это время, каждый день своей жизни оставаться дураком, которого обморочит любой из холостых, еще состоящих на иждивении родителей мальчиков» [5].

Для «Чудака» Ильф и Петров писали много. Их псевдонимы в этот период очень пестры. Имена Ильф и Петров встречаются главным образом под раздельно написанными произведениями. Рассказы же о Колоколамске и сказки Новой Шахерезады подписаны Ф. Толстоевским. Под совместными театральными и кинорецензиями ставился псевдоним Дон Бузильо. Были имена Виталий Пселдонимов, Коперник, Франц Бакен-Бардов [6].

Позже Ильф и Петров заявляли: «Такой образ действий был продиктован соображениями исключительно стилистического свойства,— как-то не укладывались под маленьким рассказом две громоздкие фамилии авторов» (Предисловие к сборнику «Как создавался Робинзон». М., 1933). Была здесь, конечно, и другая причина: нередко в одном номере «Чудака» сталкивалось по два-три рассказа и фельетона Ильфа и Петрова, общих и раздельно написанных. В таких случаях существование нескольких псевдонимов естественно. В какой-то степени в быстрой смене этих остроумных временных имен сказалась и тогдашняя творческая неуверенность авторов: своя тема, своя манера (так, по крайней мере, казалось им) еще не были найдены, свое имя еще не определилось.

Десять «Необыкновенных историй из жизни города Колоколамска» появились в первых же десяти книжках «Чудака». До черноты сгустился здесь мрачный, фантастический гротеск, почти утратив так хорошо знакомые нам светлые, веселые тона, казалось бы, органически присущие таланту Ильфа и Петрова. Колорит этих рассказов, резко бичующих мещанство, его косность и невежество, его злобную враждебность всему свежему, безрадостен. Их фантастика — это не фантастика сверхъестест-

[5] *Принадлежность Ильфу этой и некоторых других неподписанных заметок подтверждается его записными книжками, относящимися к зиме 1928/29 г.*

[6] *Принадлежность последнего Ильфу и Петрову обосновывает А. Старков. «Вопросы литературы», 1965, № 2, стр. 253.*

венного, это фантастика бессмыслицы, до которой может дойти злобствующая дикость мещанина.

В поистине необыкновенных историях, случающихся в бредовом городе Колоколамске, вскрываются одна за другой ненавистные черты мещанина, доведенные до их логического конца, до выражения в действии, которого не могло быть на самом деле, но которое лучше всего отвечало бы этим чертам.

Что же это за черты?

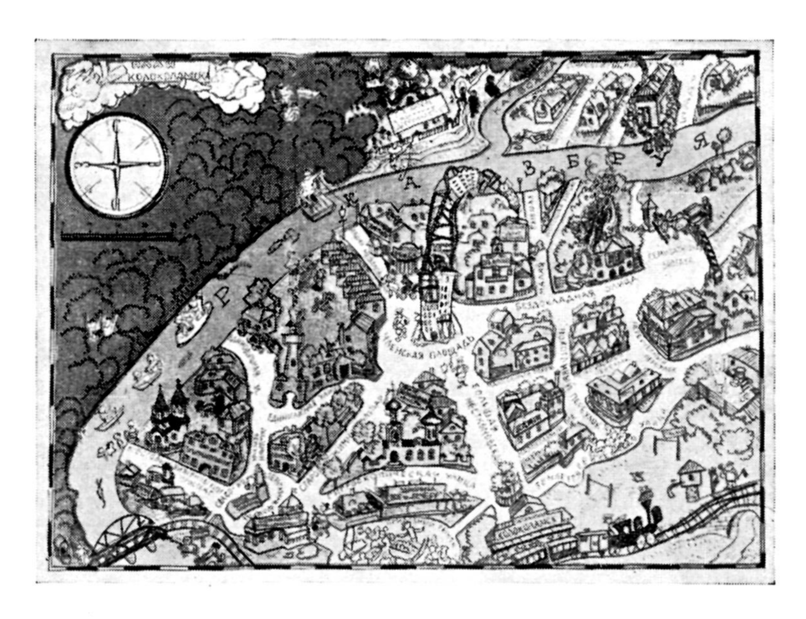
Это прежде всего трусливое лицемерие и внешнее приспособленчество мещан. Они запечатлены в пародийной колоколамской географии (к одному из рассказов был приложен план Колоколамска, сделанный художником К. Ротовым). Улицы и площади города снабжены названиями, в которых старая терминология причудливо смешивается с новой: здесь Членская площадь и площадь Спасо-Кооперативная, Большая Месткомовская улица, а также улицы Малая Бывшая и Большая Бывшая, Старорежимный бульвар, Храм Выявления Христа, Кресто-Выдвиженческая церковь и др.

Это страсть к распространению и раздуванию злобных слухов и дикая вера в эти тут же выдуманные слухи («Васисуалий Лоханкин» — рассказ о том, как в Колоколамске поверили в ожидающийся всемирный потоп и даже построили Ноев ковчег — под руководством капитана Ноя Архиповича Похотилло).

Это жадность пиявок, которые, присосавшись к чему-либо, могут высосать все дочиста, как высосали колоколамцы почти все финансы из маленькой, но заносчивой капиталистической державы Клятвии (рассказ «Синий дьявол»).

Это, наконец, дикая готовность перепортить все хорошее, а потом скептически и презрительно отзываться об этом хорошем (в одном из рассказов колоколамцы случайно оказались обладателями благоустроенного небоскреба, в котором расселился весь город, а уже через неделю они вернулись в свои халупы, догола ободрав небоскреб и оставив от него лишь жалкий остов с пустыми черными оконницами).

Рассказы хлестки, в их кажущейся усмешливости слышится ненависть, чувствуется желание авторов дать пощечину мещанину. И все-таки цикл в целом оставляет гнетущее впечатление. Нет и не может случиться ничего



План города Колоколамска.
Рис. К. Ротова

хорошего в беспросветном мракобесии захолустного города Колоколамска. Даже забей здесь целебный источник, то и он после всей шумихи все равно окажется только прорвавшейся сточной водой (рассказ «Вторая молодость»). Если в «Светлой личности» кроме смеха был еще один «положительный герой» — страх разоблачения, заставлявший трепетать пищеславских нэпманов и бюрократов, то в Колоколамских рассказах его не слышно. Нет в Колоколамске управы на одичавшего мещанина.

Отдельные характеристики и ситуации из рассказов о Колоколамске были позже использованы авторами в главах о «Вороньей слободке» в «Золотом теленке». Здесь уже не целый город, а лишь одна квартира стала средоточием колоколамских сюжетов, и этого тоже было достаточно, чтобы тему дать заостренно, преувеличенно. (Само название «Воронья слободка» перекочевало из «Необыкновенных историй», сохранив тот же смысл.)

Совершенно очевидно, что, задумывая этот цикл, Ильф и Петров намеревались написать нечто подобное «Истории одного города» Щедрина. Но то, что было силой Щедрина,— беспощадная, неотвратимая сосредоточенность на одних мерзостях жизни — для авторов «Необыкновенных историй» обернулось их слабостью. Не удивительно: пафосом Щедрина была ненависть к несправедливости, всесильно опутавшей жизнь, сделавшей ее «неудобною», породившей произвол и неуверенность, а Ильф и Петров были влюблены в жизнь, пылко верили в нее, ненавидя главным образом то в ней, что мешало строить социалистическое общество. Щедринской сатиры не получилось. Но в этих рассказах, несмотря на то что Ильф и Петров словно бы шагнули в них в сторону от прямого своего пути, можно уловить любопытный и характерный для их творчества штрих — созревающую идейную близость сатириков к Маяковскому.

Здесь необходимо маленькое отступление.

Ильф и Петров не принадлежали к числу близких друзей Маяковского. Но их крепко связывало то, что они были единомышленниками и товарищами по борьбе. «В какой-то степени Маяковский был нашим вождем»,— писал Е. Петров позже.

Младшие современники великого поэта, Ильф и Петров выросли под обаянием его личности и его таланта. «Ильф очень любил Маяковского. Его все восхищало в нем. И талант, и рост, и голос, и виртуозное владение словом, а больше всего литературная честность»,— писал Е. Петров («Из воспоминаний об Ильфе»). С середины 20-х годов их биографии шли рядом, то и дело сталкиваясь и переплетаясь. В 1924—1925 гг. Маяковский был тесно связан с журналом «Красный перец» — как раз тогда, когда там начинал Е.Петров. С 1925 же года он появлялся в «Гудке», где работал Илья Ильф. В 1928 г. одним из самых первых он приветствовал появление в литературе двойного писателя Ильфа и Петрова. Их роман «Двенадцать стульев» он назвал замечательным романом, а известного Гаврилу, который то порубал бамбуки, то испекал булку,— классическим Гаврилой[7]. В 1929—1930 гг. Маяковский активно сотрудничает в «Чудаке», душою которого были Ильф и Петров. «Чудаку» посвящены даже

[7] *В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13 томах, т. 12. М., 1959, стр. 367.*

рекламные стихи Маяковского:

Хочется посмеяться.
Но где
да как?
Средство для бодрости —
подписка на Чудак...
В бюрократа,
рифма
вонзись, глубока!
Кто вонзит?
Сотрудники Чудака.
Умри,
подхалим,
с эпиграммой в боку!
Подхалима
сатирой
распнем по Чудаку...
(«Исцеление угрюмых»).

Когда мы говорим об Ильфе и Петрове как о младших современниках Маяковского, речь идет не только о возрасте. Маяковский был на девять лет старше Е. Петрова и только на три года старше Ильфа. Но творческий путь Маяковского весь был перед глазами Ильфа и Петрова: в 1929 г., когда они встретились в «Чудаке», перед Ильфом и Петровым был Маяковский в самом зрелом, самом блестящем своем расцвете — Маяковский последних полутора лет своей жизни. Маяковский же знал Ильфа и Петрова только ранних, Ильфа и Петрова периода «Двенадцати стульев» и «Чудака». Роман «Золотой теленок» появился уже после его смерти.

Было бы бесплодно искать в творчестве Ильфа и Петрова приметы внешнего ученичества у Маяковского. Обладавшие тонким слухом к стилю, быстро и как-то скрыто прошедшие период литературного ученичества, Ильф и Петров почти не поддавались неосознанным влияниям. Если они обращались к чужим образам и интонациям, то чаще всего пародируя их. Так, превосходный образ Маяковского: «Любить — это значит: в глубь двора вбежать и до ночи грачьей, блестя топором, рубить дрова, силой своей играючи» — перевоплотился у Ильфа и Петрова в «Золотом теленке» в образ иронический и прямо противоположный по своему смыслу, хотя и не менее превосходный: «„Мы сидели на ступеньках музея древностей, и вот я почувствовал, что я ее люблю... Теперь я страдаю. Величественно и глупо страдаю".— „Это не

страшно,— сказала девушка,— переключите избыток своей энергии на выполнение какого-нибудь трудового процесса. Пилите дрова, например..." Остап пообещал переключиться и, хотя не представлял себе, как он заменит Зосю пилкой дров, все же почувствовал большое облегчение». Даже очевидно ориентируясь на Щедрина в своих рассказах о Колоколамске, Ильф и Петров отнюдь не копировали его стиль: ирония Щедрина глубока, подспудна, его внешний тон спокоен и серьезен, тогда как ирония Ильфа и Петрова видима, изящна (даже в тяжеловатых «Необыкновенных историях»), она тяготеет к шутке.

О близости формы сатиры Ильфа и Петрова и сатиры Маяковского говорить можно, но не потому, что Ильф и Петров учились этому у Маяковского, а потому, что сам Маяковский в 20-е годы все заметнее, все сильнее тяготеет к сатире, окрашенной юмором, к сатире, пронизанной комизмом, иронией, усмешкой. Трагический, озлобленный гротеск его юношеских «Гимнов» сменяется задорным, веселым, хотя и не менее беспощадным гротеском «Сплетника» или «Подлизы» (сравните ранний образ: «сердце девушки, вываренное в иоде» — и образ поздний: сплетник мечтает, чтобы весь мир стал «огромной замочной скважиной»). Плакатные, публицистические формы сатиры революционных лет уступают место объемной реалистической зарисовке (сравните «Сказку о дезертире» хотя бы со стихотворением «Что такое?»). Образы — эпитеты, сравнения — остаются гиперболичными и гротескными, но сам сатирический тип уже не условен, а по-бытовому реалистичен и знаком нам. Иными словами, в сатире Маяковского в эти годы все заметнее выходили на первый план те самые сатирико-юмористические тенденции, то ви́дение жизненного комизма, которые для Ильфа и Петрова составляют существо их творчества.

Идейная же близость Ильфа и Петрова к Маяковскому сквозит в тематике «Необыкновенных историй», в боевой направленности этих рассказов, перекликающихся с антимещанской сатирой Маяковского. Вспомните, ведь именно в этот период заканчивал Маяковский пьесу «Клоп» (в декабре 1928 г. он читал ее друзьям, с января 1929 г. начались его выступления в клубах, а в феврале состоялась премьера пьесы в театре Мейерхольда), именно в этот период обрушивался Маяковский на обывательщину в своих стихах, призывая «дрянцо хлестать рифм

концом», клеймя мещанина во множестве его личин («Обыватель — многосортен. На любые вкусы есть. Даже можно выдать орден всех сумевшим перечесть»)— сплетника, ханжу, скопидома, подлизу.

Даже в обращении Ильфа и Петрова к щедринской теме и щедринским образам видно тяготение их к Маяковскому. Парадокс? Но разве не Маяковский призывал со страниц «Чудака», того самого «Чудака», в котором печатались (в том же и в соседних номерах) «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска»:

Где вы,
бодрые задиры?
Крыть бы розгой!
Взять в слезу бы!
До чего же
наш сатирик
измельчал
и обеззубел!
Для подхода
мало, што ли
жизнь дрянна?
Для такого
Салтыкова —
Салтыкова-Щедрина?..

Это не просто призыв к сатирической беспощадности, к сатирической принципиальности и глубине, олицетворением которых был Щедрин. Маяковский прямо призывал молодых сатириков воскресить щедринские образы, наполнив их новой идеологией и новым содержанием:

Обличитель,
меньше крему,
очень
темы
хороши.
О хорошенькую тему
зуб
не жалко искрошить.
Дураков
больших
обдумав,
взяли б
в лапы
лупы вы
Мало, што ли,
помпадуров?
Мало —
градов Глуповых?
(«Мрачное о юмористах»).

В боевой атмосфере журнала «Чудак» было сильным влияние Маяковского, его идей. Был период коллективизации, разгрома кулачества, первых успехов социалистического строительства. Маяковский звал поэтов в газету: «Чистое поэтическое толстожурнальное произведение имеет только один критерий — „нравиться“. Работа в газете вводит поэта в другие критерии — „правильно“, „своевременно“, „важно“, „обще“, „проверено“ и т. д., и т. д... Сегодняшний лозунг поэта — это не простое вхождение в газету. Сегодня быть поэтом-газетчиком — значит подчинить всю свою литературную деятельность публицистическим, пропагандистским, активным задачам строящегося коммунизма» [8].

Ильф и Петров, и раньше работавшие в газете, по существу только сейчас становятся на путь сознательного и глубокого соединения «поэзии» и «газеты» — поэзии как высокого художественного мастерства и газеты с ее активными пропагандистскими задачами, хотя, если строго придерживаться значения слов, были они не поэтами, а сатириками-прозаиками и печатались сейчас не в газете — в юмористическом журнале.

«Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска» Ильф и Петров оставили, даже не напечатав всего, что было ими написано. Так случилось, что одиннадцатый из рассказов («Мореплаватель и плотник») появился в «Чудаке» отдельно, в конце года. Переиздавалась же авторами только одна из «Историй» — рассказ «Синий дьявол». Зато непосредственно вслед за «Необыкновенными историями», с перерывом всего в один журнальный номер, Ильф и Петров публикуют в «Чудаке» (весной все того же 1929 г.) серию сатирических новелл «1001 день, или Новая Шахерезада». И сразу же становятся заметны не только художественные, но главным образом идейные сдвиги в их сатире.

В сказках «Новой Шахерезады» значительно больше гнева и непримиримости, чем в более ранних произведениях, но здесь и в помине нет безнадежной мрачности Колоколамских рассказов. Здесь много оптимизма, торжествующей, уверенной насмешки, однако почти не чувствуется нот благодушия, знакомых нам по «Светлой личности», а отчасти и по «Двенадцати стульям». Непримири-

[8] *В. Маяковский Полн. собр. соч. в 13 томах, т. 12, стр. 192—193.*

мый и оптимистический тон этих сказок как бы предвещает неповторимые в своем роде интонации «Золотого теленка».

Характерно, что многие из сказок явились откликом на конкретные политические задачи, которые ставила партия в этот период.

Одной из важнейших форм классовой борьбы стала тогда борьба партии и Советской власти с бюрократическими извращениями государственного аппарата. Выдвижение рабочих с фабрик и заводов для работы в аппарате было одной из мер борьбы с бюрократизмом. Засевшие в учреждениях чиновники всячески мешали этому, враждебно встречая выдвиженцев. Прошедшая в апреле 1929 г. Шестнадцатая партийная конференция в специальном постановлении указывала на необходимость уничтожить сопротивление аппарата и обязать руководителей учреждений оказывать выдвиженцам помощь.

Другое постановление той же конференции — «О чистке и проверке членов и кандидатов ВКП(б)» — призывало партию активно очиститься от шкурнических, карьеристских, мелкобуржуазных элементов, проникших в партию в корыстных целях и вносящих разложение в ее ряды. «...К правительственной партии неминуемо стремятся примазаться карьеристы и проходимцы»,— цитировались в этом постановлении слова В. И. Ленина.— «К нам присосались кое-где карьеристы, авантюристы, которые назвались коммунистами и надувают нас, которые полезли к нам потому, что коммунисты теперь у власти...» [9]

Вот этим темам и посвящены сатирические новеллы «Выдвиженец на час», «Двойная жизнь Портищева», «Рассказ о товарище Алладинове и его волшебном билете», «Борьба гигантов».

Полон глубокого смысла короткий рассказ «Выдвиженец на час». В пародийно-сказочной форме здесь повествуется о некоем Ливреинове, незаменимом начальнике Горчицы и Щелока, знавшем сорок способов выживания выдвиженцев из учреждения в одни сутки и один универсальный способ — избавляться от выдвиженца в один час.

[9] *КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, ч. II. Изд. 7. М., Госполитиздат, стр. 489*

По этому чудесному способу выдвиженца встречали с распростертыми объятиями, вручали ему все печати, ключи от всех шкафов и служебную машину и приказывали служащим беспрекословно выполнять его требования. Затем его оставляли одного, дабы за один день он по неопытности мог наделать достаточно бед, чтобы его убрали тотчас и навсегда. «Я его сделаю калифом на час и несчастным на всю жизнь»,— заявлял самонадеянный Ливреинов. Так он и поступил. Робкий и тихий выдвиженец, присланный к нему, действительно наделал множество бед: сперва на служебной машине объехал склады и выяснил, что ни горчицы, ни щелока там нет; затем уволил трех бездельников секретарей и тридцать их родственников и расторг договоры с частниками, а остаток дня употребил на сочинение записки к прокурору, в результате чего Ливреинов назавтра же был препровожден в исправдом.

В этом рассказе впервые удачно и глубоко дифференцируется смех Ильфа и Петрова в зависимости от отношения авторов к персонажам. Улыбка сочувственного (хотя и совершенно свободного от сентиментальности) юмора и сатирическая насмешка явственно разделяются. Вы смеетесь, читая рассказ, но смеетесь по-разному. Комичен рабочий-выдвиженец в бобриковом кондукторском пальто, комичны его застенчивые манеры, но с каким торжествующим удовлетворением хохочет читатель над мудрым Ливреиновым, главой учреждения, которого с чудеснейшей простотой «обставил» выдвиженец!

Политически острым был рассказ о товарище Алладинове, узнавшем однажды, что в его руках — волшебный билет (партийный билет) и что стоит этот билет раскрыть и похлопать по нему, как приобретешь то, что тебе нужно, и избавишься от того, что не нужно. История с волшебным билетом, естественно, кончилась тем, что Алладинова из партии исключили и билет отобрали.

Высмеивал «совчиновников» «Рассказ о Гелиотропе» — сказка о двух служащих, уполномоченном по газонам и уполномоченном по вазонам, которым нечего было делать на службе и которые, боясь, чтобы их в этом не уличили и не уволили, старательно пересиживали друг друга, иногда до рассвета рисуя каракули в блокнотах и бессмысленно стуча костяшками счётов.

Заострившаяся политическая тенденциозность отнюдь не превращала эти блестящие новеллы в сухие выступления на злобу дня, не заражала их скучной назидательностью. Они увлекательно остроумны. Свежо и по-новому использована старая форма сатирической сказки. Веселая, умная пародия и юмор пронизывают весь сюжет. Не случайна пародийная замена названия «1001 ночь» на «1001 день»: таинственную фантастику сказочных ночей сменил ясный юмор дневных будней.

Мастерски построена обрамляющая новелла — о делопроизводительнице Шахерезаде Федоровне Шайтановой, рассказывающей сказки грозному и неумолимому начальнику Фанатюку, чтобы избежать смертной казни — увольнения со службы за приверженность к противнику Фанатюка, не менее грозному его заместителю Сатанюку. Сказки свои Новая Шахерезада, в отличие от ее легендарной предшественницы, рассказывает не по ночам, а днем, в служебное время, от десяти до четырех, и каждый новый отрезок повествования начинается словами: «Когда же пришел новый служебный день...» — вместо классического: «Когда же настала следующая ночь». В соответствии с этим изменился и сюжет: Шахерезаде не пришлось рассказывать тысячу и один день сказки: грозного Фанатюка, занимавшегося слушанием сказок в рабочее время и забывшего о делах, уволили с работы уже на пятнадцатый день, так и не дав ему послушать вдоволь занимательных историй.

Использование фантастического в этом произведении своеобразно. Если в «Светлой личности» и в Колоколамских рассказах Ильф и Петров рисовали фантастическое на будничном бытовом фоне, как бы выдавая его за действительность, то в сказках Новой Шахерезады все чистейшая правда, переданная причудливым сказочным узором. Шахерезада Федоровна Шайтанова, делопроизводительница с прекрасными персидскими глазами и большими, качающимися, как колокола, серьгами, рассказывает как будто небылицы, а хохочущий читатель узнает в сказочных лицах и чудесных ситуациях старых знакомых, окружающий его быт.

Однако, по мере того как Шахерезада рассказывает сказку за сказкой, мы видим, что условно-волшебная форма их начинает все более тяготить авторов. Последние сказки — это скорее фельетоны на литературные и бытовые темы,

вставленные в заранее приготовленную оправу цикла. Характерно, что два рассказа из этой серии, включенные позже авторами в сборники их произведений (а из сказок «Новой Шахерезады» переиздавались при жизни авторов только «Рассказ о Гелиотропе» и «Процедуры Трикартова»), потеряли в переизданиях свое сказочное, цикловое обрамление.

Цикл этот явно остался незаконченным. Совершенно очевидно, что рассказы Шахерезады писались и обрабатывались по мере их публикации. Анонсируя «1001 день», «Чудак» писал: «Читатель узнает обо всем: о новых Али-Бабе и сорока счетоводах, об истории Синдбада-управдела, об электрическом фонарике Алладина, о комиссии по сокращению штата шейхов и о многом другом, в том числе о цветниках ума, садах любезности, о шести молодых девушках разных типов, о желтолицем юноше и о веселых чудаках, не соблюдающих приличий».

Но ни один из обещанных рассказов так и не появился в печати. Читатель ничего не узнал ни о советском Али-Бабе, ни о Синдбаде-управделе, ни о девушках разных типов, а товарищ Алладинов явился не с фонариком, а с волшебным билетом. Анонс не мог быть напечатан без ведома Ильфа и Петрова, сотрудников редакции журнала, следовательно, приступая к этому произведению, они представляли себе его лишь в общих чертах.

Последнее подтверждается и таким примером: закончив повествование о волшебном билете Алладинова, Шахерезада обещает рассказ о товарище Абукирове и товарище Абусирове, но в следующем номере, где печатается обещанный рассказ «Гелиотроп», уже фигурируют Абукиров и Женералов.

Неиспользованность всех обещанных сюжетов и неожиданное прекращение сказок Шахерезады (их было всего девять) говорят о том, что Ильф и Петров потеряли интерес к так удачно начатому ими циклу. Их увлекли новые замыслы.

В июне-июле 1929 г. сатирики работают над повестью «Летучий голландец» [10].

[10] *Время работы над «Летучим голландцем» я датирую на основании следующих данных. В июне 1929 г. прекращается печатание «Новой Шахерезады» и вообще приостанавливаются на некоторое время выступления Ильфа и Петрова в «Чудаке». 11 июля того же года В. Л. Биншток пишет Ильфу и Петрову: «...Вашу повесть „Летучий голландец“ по-*

Через несколько лет на съезде писателей М. Кольцов, очень высоко ценивший талант Ильфа и Петрова, бросит им упрек в том, что их сатира отражает почти исключительно потребительскую сторону советской жизни, что со своей сатирой они еще не проникли «в сферу производства», тогда как именно в этой сфере советские люди проводят «значительную часть своей жизни»[11]. Этот упрек не совсем справедлив. Но если бы повесть «Летучий голландец» осуществилась, он был бы невозможен.

В этой повести писатели замыслили сатирически и разносторонне показать жизнь большой профсоюзной газеты и карьеру бездарного редактора, который, подобно летучему голландцу, налетает и разваливает работу редакции, чтобы потом, когда его перебросят на другую, но непременно опять-таки руководящую должность, с таким же грохотом разрушить консервный завод.

Повесть должна была осудить определенный стиль руководства, высмеяв начальников, знающих сотрудников только по числу голов. Она должна была высечь тех, кто живет чужим умом, на каждом шагу своем оглядываясь на авторитеты. (Сравните две характеристики: «Ничтожный человек — редактор почувствовал, что он — крупная фигура» — и в другом месте связанное с этим: «Полное неуважение к своим сотрудникам. Их считали жуликами. И необыкновенное уважение к мнению совершенно посторонних людей. Паразитировали на том, что какой-то вождь когда-то похвалил газету. Жили как за каменной стеной».)

Многое в жизни газеты вызывало у Ильфа и Петрова сарказм. Слабая грамотность («Глухая подземная борьба с грамотностью. В особенности жестоко боролись в ночной редакции под грохот машин»). Пренебрежение к читателям («Информации абсолютно не придавалось значения. Японское землетрясение опоздало на неделю. Считали, что союзной массе это неинтересно. Вообще было

шлите мне как можно скорее. Очень меня интересует Ваш будущий роман „Великий комбинатор“» (следовательно, Ильф и Петров к этому времени уже писали Бинштоку о «Летучем голландце» и даже как о чем-то более реальном, чем будущий роман). 25 июля 1929 г. в «Двойной автобиографии» они отмечают, что работают над романом «Великий комбинатор» и повестью «Летучий голландец».

[11] *М. Кольцов. Писатель в газете. Выступления, статьи, заметки. М., «Советский писатель», 1961, стр. 132—133.*

принято думать, что союзной массе ничего не интересно»). Сатирики намеревались рассказать об учрежденской стенгазете («Газета в газете»), об унылой трафаретности юбилеев, о разных типах редакционных сотрудников.

Отдельные записи расшифровываются при сопоставлении с другими источниками. «Он постоянно сидел взаперти в своем кабинете,— пишут Ильф и Петров о редакторе.— Что он там делал — неизвестно. Сотрудники подглядывали в замочную скважину». И загадочная приписка: «Тут и родилась легенда об обезьяне». По-видимому, к этой записи имеет отношение реплика Ильфа, сказавшего как-то Л. Славину об одном редакторе: «Знаете, что он делает, когда остается один в кабинете? Он спускает с потолка трапецию, цепляется за нее хвостом и долго качается...» [12]

Ряд записей к повести — об агитационном гробе, об американцах, приехавших в Россию за секретом самогона, о картине из овса — были позже использованы в «Золотом теленке» [13].

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

От «Великого комбинатора» к «Золотому теленку»

Какая-то часть творческой биографии писателя проходит, так сказать, на виду. О ней говорят библиографии и отзывы рецензентов, публичные выступления писателей и их автобиографии. Позже о ней рассказывают мемуаристы. Но есть другая, сокровенная сторона, то, что писатели почти не выносят на публику и не всегда показывают близким, то, что составляет собственно творческий процесс — процесс возникновения художественного образа, сюжета, слова, процесс создания художественного произведения, процесс, который так интересует и волнует читателя, когда речь идет о больших, любимых художниках, о

[12] *«Воспоминания об И. Ильфе и Е. Петрове», стр. 52.*

[13] *Сохранившиеся записи, план и начало первой главы повести «Летучий голландец» опубликованы в журнале «Молодая гвардия», 1956, № 1.*

совершенных, любимых книгах. Об этой стороне творческой биографии писателя могут много рассказать рукописи.

Вот почему так привлекает папка, которая хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства и носит условное название «Материалы к „Великому комбинатору“» [1]. Это пачка листков, заключенная в обыкновенный скоросшиватель «Дело №», где в шутку против номера Ильф и Петров проставили цифру 2 («Дело № 2») и ниже большими печатными буквами начертали карандашом:

Буренушка

Златый телец

Телята

Телушка-полушка.

Вероятно, варианты названия для романа, который был начат как «Великий комбинатор» и который к концу работы стал «Золотым теленком».

В папке — исписанные вдоль и поперек, исчерканные рисунками разрозненные листки разноформатной бумаги. Это наброски планов и сюжетных положений, записи имен, отдельных выражений и острых слов. Иногда короткие тексты, большей частью так и не вошедшие в роман. Материалы тем более интересные, что значительная часть архива Ильфа и Петрова, многие их рукописи и черновики не сохранились.

Постепенно кое-что из этой папки проникло в печать. Отдельные записи цитировались в литературоведческих статьях. Отрывок «Как в городе Н. наступил рай» (л. 13) был опубликован мной в 1956 г. [2] Выдержки из листов, озаглавленных «Аттракционы» и «Отыгрыши», привел в своей книге А. Вулис [3]. Позже в комментарии ко второму тому сочинений Ильфа и Петрова был опубликован первоначальный вариант сюжета (с наследством американского солдата), о котором речь ниже.

И все-таки по-прежнему разрозненными оставались эти листки. Рукопись упорно молчала, не раскрывая своей

[1] *ЦГАЛИ СССР, ф. 1821, ед. 37.*

[2] *«Молодая гвардия», 1956, № 1.*

[3] *А. Вулис. И. Ильф, Е. Петров. Очерк творчества. М., Гослитиздат, 1960.*

главной тайны: хронологической истории романа, последовательности работы над ним. Когда же составлялся каждый из этих планов? Когда был сделан тот или иной сюжетный набросок? В каком порядке располагало время эти разные, уже ветшающие листки, точно ли в том, в каком пронумерованы они старательной рукой работника архива? Датировать рукопись не удавалось.

Ключом к «Делу № 2» могли стать только записные книжки Ильфа. Для читателя — это увлекательное сочинение, но для исследователя — еще и единственная хронологическая рукопись Ильфа, в какой-то степени приближающаяся к дневнику.

Записные книжки Ильфа, собранные уже после смерти писателя, издавались несколько раз, но при этом они располагались в последовательности далеко не хронологической, а когда помечались датами, то и даты эти чаще всего не соответствовали истине. И это становилось уже очевидным.

Вот среди записей, датировавшихся 1930 годом [4], такая: «Обвиняли его в том, что он ездил в баню на автомобиле. Он же доказывал, что уже 16 лет не был в бане». Это сюжет рассказа «Гибельное опровержение», опубликованного в «Чудаке» в 1929 г. Зачем могло понадобиться Ильфу записывать сюжет уже опубликованного рассказа?

Или такие записи в книжке, печатавшейся под датой 1929: «Я пришел к вам как юридическое лицо к юридическому лицу», «Загорелся сыр-божий». Эти выражения использованы в повести «Светлая личность» в 1928 г. Неужели Ильф цитировал самого себя? Смущали не только несовпадения с датами публикаций. Вызывало сомнение, например, что известный лексикон людоедки Эллочки, все 17 словечек в том каноническом порядке, в каком вошли они в роман «Двенадцать стульев», отнесен к числу записей Ильфа 1926 г. Не верилось, что такой вот отшлифованный кусок мог быть написан одним из соавторов за год до начала совместной работы.

И действительно, оказалось, что запись о человеке, ездившем в баню на автомобиле, сделана в 1929 г., заметки к «Светлой личности» — зимой 1927/28 г., а лексикон людоедки Эллочки записан не ранее сентября 1927 г., в пери-

[4] *И. Ильф. Записные книжки. М., «Советский писатель», 1957.*

од совместной работы Ильфа и Петрова над «Двенадцатью стульями».

Но только решившись на передатировку записных книжек Ильфа, можно было оценить, в каком трудном положении были те, кто уже готовил их к печати прежде.

Ильф не датировал своих записей. Изредка ставил число, но не ставил года. Иногда указывал год, но не проставлял числа. В одном случае указан месяц: январь. Удалось установить, что речь идет о январе 1930 г. Но стоило поверить, что книжка начата в январе 1930 г., как содержание ее вступило в противоречие с датой и стало видно, что в январе книжка была не начата, а закончена: Ильф перевернул почти исписанный блокнот, проставил название месяца и заполнил несколько остававшихся чистыми страниц.

Иногда дату подсказывал упомянутый в записях биографический факт или факт общественной жизни. Иногда выписка из журнала, адрес или даже номер телефона (если в одной из книжек записан телефон ЛОКАФ, а организация ЛОКАФ возникла в июне 1930 г., значит, и книжка заполнялась не раньше этого времени). В некоторых книжках почти не за что зацепиться. В иных же можно найти по нескольку аргументов, подтверждающих друг друга.

И только когда таким образом были передатированы все записные книжки Ильфа — а их более тридцати [5],— появилась возможность подойти с этим ключом и к «Делу № 2», и к истории «Золотого теленка» в целом.

Оказывается, первые заметки к «Золотому теленку» начинают скапливаться в блокнотах Ильфа едва ли не с первой половины 1928 г. Еще не закончилась публикация «Двенадцати стульев», еще не начала печататься повесть «Светлая личность», а Ильф собирает, продумывает, коллекционирует словечки, схемы сюжетов, «аттракционы» (мастера сатиры их иногда называют комедийными трюками) и «отыгрыши» (темы для сатирических и юмористических отступлений), которые могут понадобиться для нового произведения.

«Человек объявил голодовку, потому что жена ушла» (вспомните Васисуалия Лоханкина). «Дантистка Медуза-

[5] *Полная аргументация дана мной в комментарии к пятому тому Собрания сочинений И. Ильфа и Е. Петрова. М. Гослитиздат, 1961, стр. 719—723.*

Горгонер» («У меня самого была знакомая акушерка по фамилии Медуза-Горгонер»,— говорит Остап в «Золотом теленке»). «Не стучите лысиной по паркету». «Всемирная лига сексуальных реформ». «Бывший князь, ныне трудящийся Востока». «Невыпеченные ноги» (в «Золотом теленке» «невыпеченное плечо»). «Брюки-калейдоскоп. Водопад. Европа — А» (в романе так изображен костюм Остапа-миллионера: «Под расстегнутым легким макинтошем виднелся костюм в мельчайшую калейдоскопическую клетку. Брюки спускались водопадом на лаковые туфли». И ниже: «Да, я забурел,— сообщил Бендер с достоинством.— Посмотрите на брюки. Европа — „А"!»). И многие, многие другие.

Этих записей оказалось бы еще больше, если бы выписать и те, что представлялись Ильфу и Петрову значительными на различных этапах работы, встречаются в вариантах, но не вошли в окончательный текст «Золотого теленка».

(Разбирая историю «Золотого теленка», я ссылаюсь чаще на Ильфа потому, что сохранились его индивидуальные записи, а Е. Петров таких индивидуальных записей не вел, и процесс, в котором равно участвовали два автора, процесс создания романа, в ряде звеньев пока может быть освещен только односторонне.)

Одна из записных книжек Ильфа середины 1928 г. начинается так: «„Флирт вождей". Профессор киноэтики. Секция пространственных искусств». Это разрозненные выражения, отделенные одно от другого черточкой, как обычно в записях Ильфа. Но в следующей книжке, весной 1929 г., они уже повторены так:

«*Великий комбинатор.*

Минеральный фонтан. Профессор киноэтики. Секция пространственных искусств. „Флирт вождей". Ребусы. Идеология заела».

Ильф явно предчувствует новый роман — о великом комбинаторе Остапе Бендере (потому что именно Бендеру, герою «Двенадцати стульев», уже принадлежал этот титул) — и составляет еще не план, а какое-то подобие плана из ситуаций, к которым мог быть причастен Остап. Только одна из этих записей была сбережена для романа: «Ребусы. Идеология заела». Выражение «Минеральный фонтан» стало толчком для одного из рассказов цикла «Необыкновенные истории из жизни города Колоколам-

ска». «Профессор киноэтики» неоднократно появлялся в записях Ильфа («Профессор киноэтики. А вся этика заключается в том, что режиссер не должен жить с актрисами») и закрепился в его фельетоне «Для моего сердца», снабженный фамилией Глобусятников. Запись «Флирт вождей» осталась неиспользованной, но она, безусловно, перекликается с известным отступлением о «большом» и «маленьком» мире в «Золотом теленке»: «Под все мелкие изобретения муравьиного мира подводится гранитная база „коммунистической" идеологии... И пока в большом мире идет яростная дискуссия об оформлении нового быта, в маленьком мире уже все готово: есть галстук „Мечта ударника", толстовка-гладковка, гипсовая статуэтка „Купающаяся колхозница" и дамские пробковые подмышники „Любовь пчел трудовых"». Уродливое и звучное словосочетание «флирт вождей» — всего-навсего перелицовка не очень умной, но распространенной игры «флирт цветов» — в стремлении подвести под нее «гранитную базу».

По-настоящему замысел нового романа захватывает Ильфа и Петрова летом 1929 г., сначала параллельно «Летучему голландцу», потом начиная теснить повесть.

В июне или июле (одновременно с июньско-июльской записной книжкой) набрасывает Ильф первый подробный, фабульный план «Великого комбинатора» — об Остапе Бендере, ищущем девушку, которую он мог бы выдать за наследницу американского солдата[6], о борьбе его за эту девушку, о кооперативном жилищном строительстве и о наболевшей, богатой сатирическими сюжетами теме распределения квартир.

План начинался так: «Глава 1. Новый дом в Москве заканчивается постройкой. Весенний слух об управдомах. Вокруг дома, как шакалы, ходят члены-пайщики кооператива. Они прячутся друг от друга и интригуют. Множество жизней и карьер, которые зависят от нового дома...»

Многие положения плана, несмотря на свою краткость, красноречивы и сатиричны: «Распределение комнат. Поразительное событие на общем собрании. Узкая фракция. Приметы дробления общих собраний»; «Силы, поднятые Остапом против постройки. Жильцы дома, подлежащего

[6] Ср. в «Золотом теленке» (глава «Дружба с юностью»): *«...разыскиваются наследники американского солдата Гарри Ковальчука, погибшего в тысяча девятьсот восемнадцатом году на войне. Наследство — миллион!..»*

разрушению. Учреждение, которое не хочет выехать, потому что при этом его обязательно выгонят из Москвы»; «Выписывают родственников. Специальный брак» (речь идет, конечно, об искусственном уплотнении квартир) и т. д. и т. п.

И хотя план не пошел дальше десяти глав первой части и не был принят авторами для совместной работы, многие сатирические и юмористические детали его настойчиво встречаются в вариантах романа о великом комбинаторе, а отдельные элементы — даже в окончательном тексте.

Примерно в тот же период — в июне или июле 1929 г.— Ильф и Петров по командировке «Чудака» совершают поездку в Ярославль.

Очерк об этой поездке («Ярославль перед штурмом») появился в одном из сентябрьских номеров «Чудака». В июньско-июльской записной книжке Ильфа поездка отразилась глухо, казалось бы, одной записью: «Узнавание Москвы в различных частях Ярославля. Очень приятное чувство». И рядом, словно бы и не относящиеся к Ярославлю, такие записи: «Шофер Сагассер»; «Чуть суд—призывали Сагассера — он возил всех развращенных, других шоферов не было»; «Шофер блуждал на своей машине в поисках потребителя». Но в одном из листов «Дела № 2» [7] Е. Петров заметил под номером 40: «Ярославский шофер». Это значило: ввести в роман ярославского шофера.

По-видимому, именно в Ярославле повстречался Ильфу и Петрову этот поразивший их воображение шофер, который в записях Ильфа назван Сагассером, в первом варианте романа станет Цесаревичем и наконец превратится в знаменитого Адама Козлевича, водителя Антилопы-Гну из «Золотого теленка».

Остап Бендер толкал к сюжету, связанному с погоней за деньгами. Этот второй персонаж наводил на мысль послать героев в автомобильное путешествие.

Зачем? За чем же еще мог ехать Бендер, как не за миллионом?

Куда? Конечно, в Одессу. Вот еще одна запись из «Аттракционов»: «Бухгалтер — родственник микадо. История о проститутке, которую хотели похитить. О кладах и легендах. Нищая мечтающая Одесса». «Нищая мечтающая

[7] *Лист 5, «Аттракционы»; заполнялся, судя по содержанию, вслед за июньско-июльской книжкой Ильфа, но раньше августовской работы сатириков над романом; датируется концом июля 1929 г.*

Одесса», где так любили фантазировать и говорить о миллионах, где еще верили в клады и в бухгалтеров — родственников микадо,— вот куда должны были устремиться герои нового романа (только при последней, окончательной правке Одесса была заменена городом Черноморском).

Именно теперь перед Ильфом и Петровым один за другим ложатся листки: «Аттракционы», «Отыгрыши», «Типы и выражения». Большей частью они заполнены Петровым. Но это результат совместной работы писателей. В двух-трех случаях их перья встречаются на одной странице и даже в одной строке. Например: «Театр малых форм»,— аккуратно вписано Е. Петровым. И дополнено не столь изящным почерком Ильфа: «С больш[ими] формами» (л. 11, «Отыгрыши»).

Многие из этих записей интересны сами по себе, их можно читать, как читают записные книжки Ильфа:

«Человек построил целый город, чтобы получить комнату».

«Современный Диоген, который стал мудр, потому что сидел в бочке».

«Бендер с своей шпаной устраивает вечер писателей».

«Праздник сбора винограда в жилтовариществе».

«До Сезанна французские рощи были похожи на Коро».

«Коммунист, возведенный дружественной державой в герцоги».

Но «Аттракционы» и «Отыгрыши» в целом, в отличие от записных книжек Ильфа, носят все-таки преимущественно рабочий характер. В них виден не только Ильф с его стремлением заносить в тетрадь юмористические выражения или подробности сюжета, переписывать, уточняя интонацию, дополняя нужным словом, Ильф с его привычкой размышлять на бумаге. В «Материалах к „Великому комбинатору"» сказалась и рабочая манера Е. Петрова: подготовительную работу он проводил большей частью «в уме», заготовки держал в памяти. Эта его привычка «замечать в уме» видна и в записях к роману. Многие из них скупы, конспективны. Часто это не запись выражения, детали, сюжета, а лишь намек на выражение, деталь, сюжет, которые помнят авторы. Иногда такой намек можно расшифровать, обратившись к записям Ильфа того же времени.

«Фальшивомонетчики» — скудно помечено в «Аттракционах». «С трудом из трех золотых сделали один — и по-

лучили за это бессрочные каторжные работы» — запись в июньско-июльской книжке Ильфа. «Конкурс лгунов» (в «Аттракционах»). «Конкурс лгунов. Первый приз получил человек, говоривший правду» — в записной книжке Ильфа.

Большой политической остроты в «Отыгрышах» и «Аттракционах» нет. Сатирически наиболее острые заметки писателей в то время концентрировались вокруг повести «Летучий голландец», на долю же «Великого комбинатора» оставлялся более «легкий», непритязательный материал. По-видимому, к «Великому комбинатору» писателей влекло главным образом желание снова проехаться по стране со своим веселым героем, как уже ездили они с ним в «Двенадцати стульях».

Настроение первого романа еще не развеялось. Не случайно среди самых первых записей к «Великому комбинатору» такая: «Остап рассказывает о 12 стульях». Нет в «Аттракционах» и «Отыгрышах» образов бюрократов и «Геркулеса». Они появятся, когда Ильф и Петров окончательно оставят замысел «Летучего голландца» и перенесут в роман сатирический материал. Нет в этих записях и темы бесполезных денег. Писатели еще не задумались над судьбой великого комбинатора, над тем, что будет, если он добьется своего. Их все еще, как в первом романе, привлекал процесс поисков, и Бендер был только проводником в сатирическом калейдоскопе быта. Они еще не открыли для себя, что судьба великого комбинатора может сама стать одной из существенных примет времени. Короче, они работали над романом «Великий комбинатор». «Золотой теленок» был еще впереди.

С 2 по 23 августа 1929 г., как помечено на рукописи авторами, Ильф и Петров писали первую часть романа. Они писали ее стремительно, по-видимому, не очень-то задумываясь над дальнейшим развитием сюжета: события разворачивались сами собой, и можно было ожидать, что они сами подскажут, как быть дальше.

Но вот в естественный ход повествования втянут еще один персонаж — подпольный миллионер. Кем он должен быть? Разумеется, сюда не подходила какая-нибудь безобидная личность, неудачливый гусекрад, легкомысленный «сын лейтенанта Шмидта». Этот «кто-то» должен быть удачливее Бендера, если он мог сколотить свои миллионы. Кто же он и каким путем стал миллионером? Так намечалась новая, серьезная тема.

Ильф и Петров работали в газете и знали о таких Корейко. Из газеты, из «Гудка», кстати говоря, почерпнули они отдельные «этапы» деятельности Корейко. Был свой «прототип» и у истории о том, как Корейко в годы военного коммунизма похитил маршрутный поезд с продовольствием, шедший на Волгу: 15 мая 1925 г. в «Гудке» появилось сообщение о суде над расхитителями железнодорожных грузов; они действовали с конца 1922 г. на Украине, похищая целые вагоны сахара, табака, кожи; один из них привлекался к ответственности еще в 1923 г. Это были современники и соучастники Корейко.

Давно мелькала в записях Ильфа, а затем в совместных заметках писателей тема «Гидро и открытки» (ср. в «Золотом теленке» с аферой Корейко, перекачавшего средства со строительства электростанции на издание открыток с видами этой электростанции). Возможно, сатирики даже прочили эту комбинацию Остапу Бендеру. Но для таких серьезных, «с размахом», дел, пожалуй, Бендер был слишком легковесный жулик.

Закончив первую часть, Ильф и Петров сразу же начали вторую, но написали немного. Здесь Бендер, приехав в Одессу, является еще не в «Геркулес», а в юридическую консультацию, куда первоначально поместили авторы Корейко, и при помощи Балаганова, который еще назывался не Шура, а Шурка Балаганов, опознает своего противника.

В первых числах сентября, оставив начатую работу, Ильф и Петров уехали в Гагры. Они увезли с собой множество редакционных поручений и незаконченных дел, а когда в начале октября вернулись в Москву, оказалось, что роман застопорился.

Тут в истории романа намечаются пробелы, которые восполняются с трудом.

Где-то около этого времени Ильф увлекся фотографией, что, по словам Е. Петрова, прервало работу над романом на целый год. В. Ардов рассказывает: «...в тридцатом, кажется, году Ильфа заинтересовал фотоаппарат „лейка“ — тогда они были внове. Фотографирование было для Ильфа еще одним способом поглубже залезать в делишки этой планеты. Ильф стал страстным фотографом-любителем. Он снимал с утра до ночи: родных, друзей, знакомых, товарищей по издательству, просто прохожих...

Евгений Петрович жаловался с комической грустью:

— Было у меня на книжке восемьсот рублей, и был чудный соавтор. Я одолжил ему мои восемьсот рублей на покупку фотоаппарата. И что же? Нет у меня больше ни денег, ни соавтора... Он только и делает, что снимает, проявляет и печатает. Печатает, проявляет и снимает...» [8]

Оба свидетельства, и Е. Петрова и В. Ардова, датированы весьма приблизительно. Между тем, хорошо известно, что осенью 1930 г. Ильф и Петров возобновили интенсивную работу над романом. В ноябре 1930 г. они уже заключают договор на английский перевод романа (правда, все еще «Великого комбинатора», а не «Золотого теленка»). С января 1931 г. «Золотой теленок» печатается в журнале «Тридцать дней», и, хотя Ильф и Петров продолжают дорабатывать финал, пока печатаются первые части, роман выходит в журнале окончательно отшлифованным, авторы уже не будут возвращаться к нему и править его. И при этом рукопись, написанная во второй половине 1930 г., сравнительно чиста. Помарок и поправок в ней мало. Что же, Ильф и Петров, писали свой лучший роман сразу почти набело? А как же высказывание Е. Петрова по поводу того, как трудно писался этот роман? «Писать было трудно... Мы вспоминали о том, как легко писались „12 стульев", и завидовали собственной молодости. Когда садились писать, в голове не было сюжета. Его выдумывали медленно и упорно» (Е. Петров. «Мой друг Ильф»).

Так вот, я полагаю, что это высказывание относится не к лету 1929 г., когда напористо, с разгону писалась первая часть, и не к осени 1930 г., когда почти набело переписывался роман, а к зиме 1929/30 г. Вооружимся этим предположением и, не боясь вносить уточнения в свидетельства авторов, пересмотрим факты.

Рабочие записи Ильфа по фотографии сохранились. Они датированы январем, февралем и мартом. Это 1930 год. По-видимому, в октябре — декабре 1929 г. Ильф фотографией еще не увлекался. Писатели над чем-то работали, и этим «чем-то» могла быть только вторая часть романа. Работа над ней, должно быть, подвигалась уже не так споро, как над первой.

Вот набросок, который я считаю наиболее ранним для

[8] *«Воспоминания об И. Ильфе и Е. Петрове», стр. 205.*

этого периода («Дело № 2», л. 3). Он, вероятно, сделан почти сразу же по возвращении Ильфа и Петрова из Гагр в Москву. Озаглавлен он так: «План „Великого комбинатора". Часть 1». Но только первые восемь пунктов представляют собой план части первой[9]. С пункта же девятого, с очень приблизительным делением на главы и без деления на части, идет изложение дальнейшего содержания: «Бендер и Балаганов по приезде в Одессу идут в консультацию (подразумевается юридическая консультация.— *Л. Я.)*, попадают на чистку. Чистится ангельский гражданин. Оказывается — Корейко...»

Вчитываясь в план, можно увидеть, как с трудом, «медленно и упорно», придумывался сюжет. Вот сатирики делают записи об осаде, которую начал «великий комбинатор» против подпольного миллионера: «Игра в Шерлока Холмса. Посещение квартиры Корейко в его отсутствие. Игра в открытую. Война объявлена. Корейко одалживает у Остапа 3 рубля».

Потом все это вычеркивается, потому что не решено еще, как появится в романе Зося и какую роль надлежит отвести ей: «В контору нанимается Зося Синицкая (подразумевается контора «Рога и Копыта».— *Л. Я.)*. Она удивлена бессмысленностью работы в конторе... Зося знакомит Остапа с Корейко». Как все это еще далеко от окончательного сюжета «Золотого теленка»!

Не вместе с Корейко, а значительно позже появляется в плане «учреждение» (все-таки охота за подпольным миллионером не может не привести Остапа в учреждение). Намечаются, еще очень приблизительно, сатирические типы служащих: «липовый общественный работник» (будущий Скумбриевич), «человек с резиновыми факсимиле» (будущий Полыхаев). Вероятно, в Васисуалия Лоханкина воплотится «интеллигент — царь природы». Некоторые записи говорят о намерении включить сатирический материал, уже известный по рассказам Ильфа и Петрова «Гелиотроп» и «Двойная жизнь Портищева». Будущий роман явно поглощает замысел «Летучего голландца».

Но самое поразительное — концовка плана. Привожу ее полностью.

[9] *Эти восемь пунктов соответствуют восьми главам, написанным в августе, однако названия глав более поздние — значит, план написан не до, а после августовской рукописи.*

«15. Следствие окончено. Разговор с Корейко.

16. Газовая атака. Крах предприятия. Отъезд на Турксиб.

17, 18, 19, 20. Турксиб. Конкурс лгунов. Смерть Паниковского. Диоген».

План кончается поездкой на Турксиб. Да, да, на Турксиб, хотя Ильф и Петров сами там еще не были. Выходит, мысль о Турксибе явилась до поездки Ильфа и Петрова на Турксиб, до того, как оформилась идея романа под влиянием этой поездки. Они отправляют на Турксиб своих героев, но ни одного конкретного штриха этой поездки в план не вписывают — и не могут вписать. «Конкурс лгунов», «Диоген» — все это извлечено из старых записей и после действительного посещения Средней Азии писателями будет вытеснено новым материалом.

Пока же, готовясь сочинять вторую часть романа, Ильф и Петров разрабатывают (свидетельством этого остался листок 16-а) тему «Геркулеса». Вот отдельные словечки, прибереженные для сцены «чистки», но еще не привязанные окончательно к персонажу: «Бомзе порвал связь с деревней»; «Бомзе и сын» (последнее в романе появилось в виде «Скумбриевич и сын»). Любопытный перечень под названием «Люди в учреждении» («1. Сумасшедший. 2. Общественный работник. 3. Хамелеон. 4. Человек из Америки... 8. Летун-специалист. 9. Человек, которого оценят только после смерти. 10. Человек с резиновыми факсимиле. 11. Чарльз-Анна-Хирам. 12. Графолог» и т. д.). Ильф и Петров как бы собирают все, что хотели бы рассказать о совчиновниках.

В процессе дальнейшей работы этот перечень разделится. Одни из перечисленных характеристик послужат основой для рассказов и в роман так и не войдут. «Человека, которого оценят только после смерти», мы узнаем в рассказе «Обыкновенный Икс» (опубликован в октябре 1930 г.); «Графолога» — в рассказе «Довесок к букве Щ» (опубликован в июне); «Журналисты и сумасшедший дом» — тема для рассказа «На волосок от смерти» (опубликован в июле); «Как умоляли партийного начальника» — для рассказа «Шкуры барабанные» (опубликован в январе того же 1930 г.). Другие персонажи войдут в роман, но уже не появятся в рассказах. Это — «общественный работник» (Скумбриевич), «хамелеон» (Бомзе), «летун-специалист» (Талмудовский), «человек с резино-

выми факсимиле» (Полыхаев). И только рассказ «Чарльз-Анна-Хирам», написанный тогда же, осенью 1929 г., позже почти целиком войдет и в роман (правда, при этом американца Чарльза-Анну-Хирама сменит немец Генрих-Мария Заузе).

Постепенно все более проясняется вторая часть. Ее планы становятся все компактней и определенней, в них все меньше персонажей, которым не суждено появиться в романе, и характеристики все законченней.

Один из вариантов такого плана начинается прямо с главы десятой.

«10. Геркулесовцы.

11. Теплая компания: Гомер, Мильтон и Паниковский.

12. Кубрик и дележка.

13. Посещение Корейко и пожар. Открытие конторы.

14. Зиц-председатель. Ксендзы. Начало следствия.

15. Хирам. Талмудовский. Уложитесь в 20 минут.

16. Бомзе. Факсимиле...» [10]

Очевидно, по этому плану (или по какому-то очень к нему близкому) Ильф и Петров и писали осенью 1929 г. вторую часть романа.

До сих пор не найденная эта вторая часть, по-видимому, значительно отличалась от известного нам теперь окончательного текста. Есть основания считать, что она была написана почти вся, и говорит об этом единственный сохранившийся от нее листок. Дело в том, что этот лист [11] сохранил авторский номер страницы — 123. Для всякого же, кто видел рукописи «Золотого теленка», эти большие листы убористого почерка Е. Петрова, где на пятидесяти с небольшим страницах умещалась вся первая часть романа, ясно, что 122 листа — это, безусловно, вся первая и превосходящая ее по объему незаконченная вторая часть. Почему незаконченная? «Глава восемнадцатая» — значится на этом листе. Отчеркнуто и оставлено место для заголовка. Затем сплошной текст: по требованию Остапа его подручные устроили ложную тревогу — «пожар!» — в доме, где живет Корейко; Остап хотел узнать, где Корейко держит деньги. Эта ситуация отмечена в приведенном

[10] *Эта запись находится в том же фонде Ильфа и Петрова в ЦГАЛИ, но в другой папке (ед. 36), на обороте 52-го листа.*

[11] *ЦГАЛИ, ф. 1821, ед. 36, л. 54.*

плане, правда, в главе тринадцатой. К сожалению, лист заполнен только на треть...

Так вот, план, соответствующий этой второй, почти написанной части, кончался словами:

«19. Остап танцует танго. Ночь. Газовая атака.

20. Плутни.

21. Турксиб.

22. Турксиб.

23. Миллион».

Снова дважды повторено слово «Турксиб» в финале, и снова — ни одной конкретной детали к нему. Длинный хвостик у последней буквы отлетает заманчиво и многозначительно, он похож на широкий жест рукой — ну, там, мол, будет где разгуляться фантазии. Но, главное, последнее слово — «Миллион», загадочное, никак не расшифрованное, оно появляется впервые. Не таит ли оно загадки для самих авторов? Герою нужно, наконец, дать в руки миллион. Но что он будет с ним делать? Что? Знают ли это авторы?

Всепоглощающее увлечение фотографией длилось месяца три, не больше. И вот уже в апреле Ильф, Петров и Михаил Вольпин подписывают договор на обозрение для мюзик-холла —«Путешествие в неведомую страну».

«Неведомой страной» должна была предстать здесь наша Советская страна. Такой ее увидит чудак-профессор Сидидомский, которого его ассистенты убедили, что он проспал в анабиозе 100 лет и проснулся в 2030 г. Все то будничное, что по-прежнему окружает профессора, чего он упорно не хотел замечать раньше, предстает теперь перед ним необыкновенным и новым.

В конце апреля вместе с группой советских и зарубежных журналистов и делегацией ударников с фабрик и заводов Ильф и Петров выехали на открытие Турксиба, а потом совершили поездку по Средней Азии. Ильфа потрясли изменения, преобразившие этот край и духовно и материально за пять лет, прошедших со времени его первой поездки. Е. Петров увидел Среднюю Азию впервые, и в майских номерах газеты «Гудок», через пять лет после среднеазиатских очерков Ильфа, появляются среднеазиатские очерки Петрова «Великая магистраль».

Писатели продолжают работу над «Путешествием в неведомую страну». Печатаются очерки Ильфа и Петрова о Турксибе, иллюстрированные фотографиями Ильфа

(и среди них почти полностью вошедший потом в третью часть «Золотого теленка» очерк «Осторожно! Овеяно веками»). 30 июля в «Огоньке» появляется юмореска Ильфа и Петрова «Меблировка города». В переработанном виде она ляжет в основу юмористического рассуждения о пешеходах, открывающего роман. Где-то в промежутке пишут Ильф и Петров вместе с Вольпиным комедию «Подхалимка», с октября 1930 г. она с большим успехом идет в Московском мюзик-холле, с участием Г. Ярона, Н. Черкасова, В. Лепко; и критик В. Блюм, не пропустивший, кажется, ни одной оригинальной комедии, отмечает ее своей отрицательной рецензией [12].

Думаю, что все эти месяцы писателей не оставляла глубокая мысль о романе. Они помнили о нем на Турксибе, куда давно собирались послать своих героев. Они не могли не испытать воздействия XVI съезда ВКП(б), проходившего 26 июня — 13 июля 1930 г., съезда развернутого наступления социализма по всему фронту.

Особый интерес для проникновения в историю «Золотого теленка» представляет записная книжка Ильфа, начинающаяся словами «Бернгард Гернгросс». Она велась (по крайней мере частично) в Ленинграде или вскоре после какой-то поездки в Ленинград. Это видно из выражений: «Как я искал окурки в Петергофе»; «Паркетные мостовые Ленинграда». В этой книжке сделаны первоначальные, еще слабо сформулированные записи к финалу «Золотого теленка», где Бендер-миллионер терпит моральное поражение, именно здесь намечаются штрихи для образного воплощения идеи бесполезных денег: «Как я искал окурки в Петергофе... Конгресс почвоведов... Две папиросы дал мороженщик... Остап-миллионер собирает окурки...» (разрядка моя.— *Л. Я.*).

Когда составлялась эта книжка? Ведь в Ленинграде Ильф бывал много раз. Комментируя пятый том сочинений Ильфа и Петрова, я показала, что записи сделаны «не позднее второй половины 1930 г.». Но может быть, книжка заполнялась значительно раньше — в 1929 г. или даже в 1928 г., когда появилось у писателей, еще весьма неопределенное, желание написать новый роман? Сделал

[12] *В. Блюм. Открытие мюзик-холла. «Вечерняя Москва», 8 октября 1930 г. Комедия «Подхалимка» впервые опубликована в журнале «Радуга», 1968, № 1.*

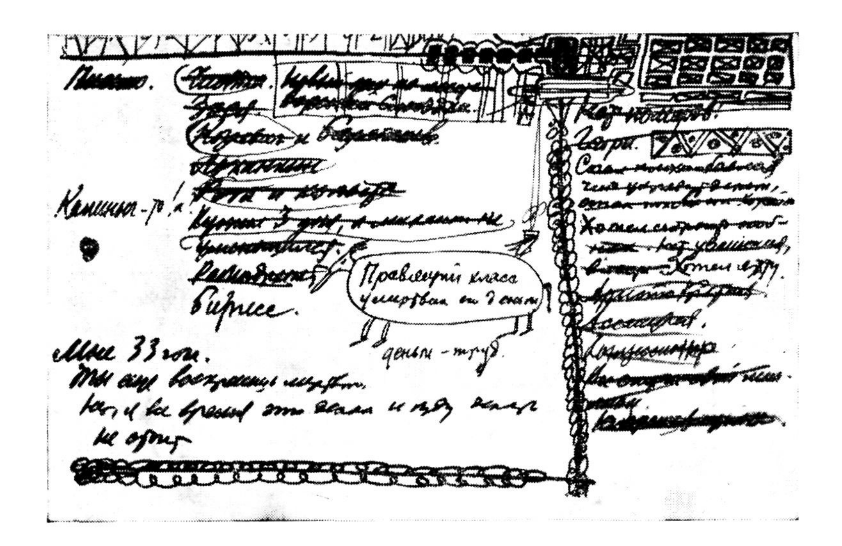
же Ильф тогда, в 1928 г., ряд набросков, пригодившихся ему в работе и над второй и над третьей частями «Золотого теленка». Вот и фамилия Мародерский, упомянутая в *книжке «Бернгард Гернгросс», записана также* в одной из книжек Ильфа 1928 г. ...

А ведь зацепка перед глазами. Оказывается, конгресс почвоведов, тот самый, из-за которого Остап не мог получить номер в гостинице, пообедать в ресторане и даже пойти в театр («В театре в этот день давался спектакль для почвоведов, и билеты вольным гражданам не продавались»), не был фигуральным выражением. Международный конгресс почвоведов действительно проходил в Ленинграде — с 20 по 31 июля 1930 г. По-видимому, он совпал с поездкой Ильфа, Петрова и Вольпина в Ленинград (поездка была связана с готовившейся постановкой комедии «Подхалимка»). И записная книжка «Бернгард Гернгросс» относится именно к этому времени.

В эти летние месяцы 1930 г. исподволь складывается, осознается, образно оформляется идея бесполезных денег, идея краха Бендера-удачника, провала Бендера-миллионера. А роман еще продолжает разматываться и обогащаться. В сентябре 1930 г. Ильф и Петров продолжают делать к нему заметки, и не к финалу или какой-нибудь определенной главе, а к роману в целом. Именно в сентябре был заполнен лист 10 «Материалов», который называется так: «Подробности».

Этот листок был начат давно, еще в середине 1929 г., до августовской работы над первой частью. Тогда был проставлен заголовок «Подробности», сделана первая запись: «Автомобиль ждал в сарае. Его часто перекрашивали. Он имел собственное имя» — и несколько других.

К концу этих записей, среди ровных строчек Е. Петрова — одна строка, два слова, размашистые неровные буквы (по-видимому, перо взял Ильф): «Отменят деньги». Что это? Размышление об исходе сюжета? Ироническое повторение ходячих разговоров? На рубеже 20-х и 30-х годов, с ликвидацией нэпа, в устах некоторых советских работников прозвучала мысль, что деньги следует отменить. Эта мысль была осуждена, объявлена беспочвенной. Но дело даже не в ней. Запись «Отменят деньги» говорит о том, что писателей начинает занимать вопрос, который станет центральным в их романе,— судьба денег, за которыми гоняется Остап.



Заметки к «Золотому теленку»

Этот листок много месяцев пролежал в бумагах писателей, прежде чем они снова вернулись к роману. А вернувшись, они взяли и этот начатый лист и сделали на нем еще ряд любопытнейших записей. Одна из них весьма точно выдает время, когда был дописан лист: «Визит Остапа к Рабиндранату Тагору» (в романе это преобразилось в главу «Индийский гость»); а Тагор был в СССР только однажды — с 11 по 25 сентября 1930 г. Среди «Подробностей» эта запись ничем не выделяется, и, занося ее, авторы, вероятно, еще не предполагали, что этот эпизод станет одним из существенных в сюжете. За ним идут обычные, характерные для Ильфа и Петрова заметки: «Концессия на снятие вывесок»; «Цепь огня. Прикуривание»; «Люди ездят в командировки»; «Сказочка о кошках и тракторах, или о том, как в городе Н. наступил рай»; запись: «О правдолюбцах, которые хотят, чтобы люди были ангелами, и которым ничего не стоит растоптать человека. С отыгрышем о первых учениках. Аллилуйщики». «Отыгрыш о первых учениках» — излюбленный у Е. Петрова. В октябре того же года писатель воспользовался им в фельетоне «О первых учениках» (где речь шла, разумеется, не о первых учениках, а о

тупоголовых служащих, похожих на зубрил-гимназистов), в 1932 г. этот образ стал одним из самых удачных в фельетоне Ильфа и Петрова «Отдайте ему курсив».

Этот сентябрьский листок, заполненный непосредственно перед тем, как Ильф и Петров переписали свой роман, превратив его из романа о похождениях великого комбинатора в роман о крахе золотого тельца, носит следы поисков, поисков каких-то выразительных, существенных черт времени, потому что время — 1930 год, год открытия Турксиба, год XVI съезда партии,— разительно отличалось от 1927 года, года нэпа, отраженного в «Двенадцати стульях».

В параллельных записях Ильфа есть любопытная, кажущаяся непонятной фраза: «Счастливые годы прошли. И вот уже показался человек в деревянных сандалиях. Нагло стуча, он прошел по асфальту». О каком человеке идет речь? Почему он нагло стучит деревянными сандалиями по асфальту? И что за «счастливые годы»?

«Счастливые годы нэпа прошли,— сказал Остап, входя в акционерно-издательское общество „Огонек".— Приходится кормиться по учрежденским буфетам». Так начинается небольшой отрывок на листах 8 и 9 «Материалов к „Великому комбинатору"».

На листе же 10 («Подробности»), по смыслу связанная с приведенными выше, такая запись: «Ввиду сходных условий с 20-м годом человек заготовил буржуйки, деревянную обувь, саночки, бензиновые и масляные светильники и т. д. Прогорел».

Так вот почему он нагло стучал деревянными сандалиями, этот обыватель. Он не боялся, что начнутся трудности эпохи военного коммунизма, он жаждал, мечтал, чтобы на Советскую власть обрушились эти трудности. Своими деревянными сандалиями и буржуйкой он торопил их. И «прогорел». И в другом месте «Материалов» такая же запись: «Прогорел на вещах 20-го года».

Один «прогорел» на вещах 20-го года, другой должен был «прогореть» на накопительстве вообще.

Все живописнее становится мысль о том, что главные беды поджидают Остапа именно тогда, когда он станет миллионером.

«Как он ужаснулся, когда заметил, что стал вести такую же жизнь, как и Корейко»,— записывает Ильф (л. 21). И на другом листе, рукой Петрова: «Нет номе-

ров. Гагры. (Ср. в записях Ильфа: «Номера нет, пальмы растут, настоящие Гагры».— *Л. Я.*) Спал плохо — боялся, что украдут деньги, стал похож на Корейко. Хотел строить особняк. Нет уважения, власти...» (л. 18).

На обороте этого листа, рядом с разработками плана третьей части («31. Скитания. 32. Ассамблеи. Рабиндранат Тагор. 33. Развязка...»), Е. Петров раздумчиво записывает:

«Правящий класс
умертвил его деньги».

Его перо обводит овалом эту запись, справа пририсовывается короткий хвостик, слева — корявая голова. Четыре ноги — и рисунок становится похож на какое-то уродливое животное. Корова? Буренушка? Телушка? Может быть, золотой телец? Или попросту — золотой теленок. Под рисунком еще два слова: «Деньги — труп».

Так оформилась идея, перспектива романа. Что-то новое проступило в образе центрального персонажа. Теперь можно было переписывать первую и вторую части и сочинять третью.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Типичен ли Остап Бендер?

В течение нескольких десятилетий Остап Бендер, центральный персонаж и «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка», представлялся критике самым уязвимым местом в сатире Ильфа и Петрова. Бендер — «персонаж полулитературный». Бендер — «персонаж традиционный». Бендер входит в жизнь, «как горячий нож в масло», не встречая сопротивления, чего на самом деле не бывает. Бендер — результат «идейной незрелости молодых писателей». Бендер «не типичен» и «изображен в противоречии с его типической сущностью». Художественная ошибка, нелепость, нонсенс — вот что такое Остап Бендер.

Эти характеристики утверждались монументально, подпираемые массивными литературными авторитетами и многозначительностью так называемых редакционных

статей. Даже в посвященной Ильфу и Петрову монографии А. Вулиса, вышедшей в 1960 г., сплошь и рядом идут такие высказывания: «Ведущий персонаж „Двенадцати стульев"... потребовал немалых жертв и уступок, наносящих известный ущерб роману»; «Некоторое увлечение великим комбинатором... стало причиной многих недостатков романа»; «Симпатии читателей оказываются в ложном русле, они отданы великому комбинатору» [1].

И тем не менее все это время читатели знали, что сатира Ильфа и Петрова — это великолепно, что без Остапа Бендера этой сатиры нет. И когда М. М. Королев, поставивший «Двенадцать стульев» в Ленинградском большом театре кукол (1957), попробовал, уступая литературной критике, «подправить», «снизить» Бендера, он добился того лишь, что снизил в глазах зрителей свой спектакль, и, вероятно, понял это, так как осью его второго спектакля по Ильфу и Петрову — «Золотой теленок» (1961) — стала судьба «великого комбинатора», которого на этот раз режиссер уже не пытался искусственно принизить.

Что же такое этот нелогичный, этот «неправильный» Остап Бендер, в чем секрет и смысл столь сильного и сатирически безошибочного воздействия его на читателей?

Но, присмотревшись к нему, мы заметим прежде всего, что у Ильфа и Петрова не один Остап Бендер, а два — Бендер «Двенадцати стульев» и Бендер «Золотого теленка».

В «Двенадцать стульев» он пришел сам и как будто бы случайно. «Остап Бендер был задуман как второстепенная фигура, почти что эпизодическое лицо,— позже рассказывал Е. Петров.— Для него у нас была приготовлена фраза, которую мы слышали от одного нашего знакомого биллиардиста: „Ключ от квартиры, где деньги лежат". Но Бендер стал постепенно выпирать из приготовленных для него рамок. Скоро мы уже не могли с ним сладить. К концу романа мы обращались с ним, как с живым человеком, и часто сердились на него за нахальство, с которым он пролезал почти в каждую главу» (Е. Петров. «Из воспоминаний об Ильфе»).

Авторы не сразу догадались, что это пришел их герой, собственный, неповторимый, с которым не так легко будет

[1] *А. Вулис. И. Ильф, Е. Петров, стр. 194, 198, 228.*

расстаться. Он пришел из жизни, протискиваясь через литературу, и на первых порах к нему прилепились черточки книжных героев. Было что-то от Жиль Блаза в его неунывающей предприимчивости, и даже от бравого солдата Швейка — в многочисленных его рассказах к случаю и без случая, и еще больше — от «благородного жулика» Энди Таккера, которого он и сам поминает в своей болтовне.

Образ формировался от страницы к странице, литературные черточки его сходили, как шелуха, или преображались, иронически освещаясь. Побеждала жизнь, породившая его. Но критика не хотела этого видеть, она упорно твердила о «традиционности». А потом менялся быт, вырастали новые поколения, исчезали люди, в которых читатели видели непосредственных прототипов Бендера, и постепенно стала казаться совсем необъяснимой художественная полнокровность, зримость этого «полулитературного» героя.

Но для Ильфа и Петрова, для их современников Бендер был далеко не отвлеченным, далеко не «литературным» явлением.

В архиве писателей есть фотография с надписью Ильфа: «Это мой брат Сандро Фазини в костюме апаша». У Ильфа действительно был брат, Александр Файнзильберг, художник, избравший себе столь необычный псевдоним. Но надпись — шутка. В снимке нет фамильных черт. Зато эти развернутые плечи (руки в карманах), это независимое, нагловатое выражение твердого, довольно красивого лица, этот шарф на шее покажутся вам знакомыми. Если бы по этому снимку сделал портрет иронически настроенный художник, мы увидели бы Остапа Бендера. Фотография вырезана из дореволюционного журнала. Подпись: «Одесский апаш». Так, на французский лад, называли некогда бандитов и хулиганов.

Я не хочу сказать, что Ильф и Петров, рисуя портрет Остапа, непрерывно поглядывали на этот снимок, сверяя черты. Неизвестно, когда попала вырезка к Ильфу, может быть, уже после того, как был создан образ «великого комбинатора». Но очевидно, что для Ильфа и Петрова, выросших в Одессе, в южном портовом городе, куда приходили корабли со всех концов света, где застревали матросы всех национальностей и цветов кожи, где торговали контрабандой и даже (как уверял Остап) делали ее, подобные

типы не были лицами только из кинофильма или детективной повести. И не могли сатирики не знать, что в этой среде были не только отъявленные преступники, но люди с умом и талантом, люди завидной дерзости и бесстрашия, не нашедшие в буржуазном обществе другого пути. Об этих людях то с жалостью, то с восхищением некогда писал Горький. Писал Куприн. За три года до выхода «Двенадцати стульев» им посвятил свои «Одесские рассказы» Бабель. И как ни романтизировал Бабель своих «налетчиков», в образе Бени Крика, «короля Молдаванки», в фигурах его товарищей, в изображении силы и буйной радости жизни, в пряном бытовом юморе было заложено немало подлинной, неоспоримой правды.

В первые послереволюционные годы близко столкнулся с этим миром Е. Петров, когда семнадцати-двадцатилетним юношей работал агентом Одесского уездного уголовного розыска. В Одессе тогда только что установилась Советская власть, по уезду еще гуляли остатки банд, едва ли не каждую ночь бывали грабежи и убийства. Бандитами становились главным образом кулаки, бывшие помещики, белые офицеры. Однако юный следователь угрозыска не мог не видеть, что попадались среди бандитов и люди случайные, растерявшиеся среди ломки старого мира, на перепутье, те, кто в иных условиях мог бы избрать другую, достойную дорогу.

И в годы, когда Ильф и Петров, каждый в отдельности, начинали свою литературную работу в Москве, и затем, когда они вместе писали «Двенадцать стульев», эти образы не были для них только прошлым. Нэп временно развязал частную инициативу мелких предпринимателей, и вместе с поднявшим голову буржуа снова воспрянул его всегдашний спутник — вор, хулиган, жулик. Зашевелились аферисты, стяжатели, темные дельцы разных мастей и размеров. А. Тарасенков вспоминал Москву тех лет: «На Садовой... торговали нэпманы, уставив во всю ширину улицы свои палатки; милиционеры сражались с рулетками; на углах темные личности возглашали: „Даю — беру червонцы“. Это шла спекуляция валютчиков — черной биржи Ильинских ворот и Сухаревой башни. Вероятно, именно здесь, среди ловких аферистов и бывших завсегдатаев бегов, молодых нэпманов и старых предводителей дворянства, сменивших форменную фуражку с околышем на „заграничное“ клетчатое кепи, и родился.

возник из быта, как его отстой и символ, знаменитый Остап Бендер» [2].

Самое появление жулика и босяка в качестве главного героя, доброжелательное освещение некоторых сторон его характера в романе Ильфа и Петрова нельзя было назвать ни неожиданностью, ни литературной дерзостью со стороны молодых писателей. Подобные типы волновали литературу 20-х годов. Не случайно в ней нашли место не только бабелевский Беня Крик, но и контрабандисты Багрицкого, и Васька Свист Веры Инбер, предшественники и ровесники Остапа Бендера. Внимание к «блатному фольклору», некоторую идеализацию анархического бунтарства, очевидные во многих произведениях тех лет, объясняют влиянием мелкобуржуазной идеологии, и, по-видимому, такое объяснение имеет смысл. Но вместе с тем нельзя не видеть, что романтика этих произведений не так уж оторвана от жизни и уж вовсе не противопоставлена ей, хотя и идет несколько в стороне от центральной магистрали развития советской литературы. В выплеснутой буржуазным обществом, деклассированной массе, взбудораженной революцией и часто шедшей наперекор ей, был большой запас драгоценного человеческого материала, и он-то и привлекал Багрицкого, Бабеля, Инбер и других.

Герой Ильфа и Петрова связан с этой традицией, с этой литературой, что во многом объясняет некоторые его привлекательные черты. Привлекает его неунывающий характер, его ироничность и — человечность, его внутренняя свобода и отсутствие мелочности. Бендер — не раб вещей и, при всех своих пороках, не мещанин. И мы некоторым образом симпатизируем ему, хотя и сознаем, что нельзя симпатизировать комбинатору. Симпатизируем, как симпатизируем Энди Таккеру, жулику и неудачнику, Бене Крику и Фроиму Грачу, поражающим колоритностью своей личности. А позже, в «Золотом теленке», к этой симпатии прибавится нечто слегка похожее на грусть и недоумение, как и в рассказе Бабеля «Фроим Грач», написанном тогда же, одновременно с «Золотым теленком», в самом начале 30-х годов, и впервые опубликованном в середине 60-х, много лет спустя после смерти писателя.

2 *«Знамя», 1956, № 8.*

И в то же время Бендер в связи с той особой ролью, какую играет он в сатирическом романе, и идейно и художественно освещен совершенно иначе, чем все эти родственные ему персонажи.

Образ Бендера в «Двенадцати стульях» ироничен.

Ведь как ни неотразимы для провинциальных Маргарит на выданье мужская сила и красота Остапа, мы посмеиваемся над внешностью этого «захолустного Антиноя», с его грязноватой спиной, фиолетовыми ступнями и апельсиновыми башмаками, под которыми нет носков. Как ни остроумен он, ловок и решителен, мы понимаем, что он сам — дитя того мира пошлости, в котором так ловко живет. Иронически-пошловат его роман с мадам Грицацуевой; есть привкус пошлости в той по-кухонному разыгранной сваре Остапа с отцом Федором в гостинице, когда Остап, наступая на шнурки своих ботинок, кричит: «Старые вещи покупаем, новые крадем!», а затем через замочную скважину вытаскивает карандаш, которым хотел его уязвить перепуганный и запершийся батюшка. Мелкая кража у вдовы (чайное ситечко и дутый браслетик) и «драматический» эпизод, когда Остап с Воробьяниновым ожидают поезда в вокзальной уборной, опасаясь встречи с пылкой вдовой, не поэтизируют «великого комбинатора».

Бендера пытались сравнивать, и не раз, с эренбурговским Хулио Хуренито (роман Эренбурга написан в 1921 г.), иногда называли его «сниженным Хулио Хуренито», иногда видели в нем вариант того же героя. Но уж очень искусственны эти сравнения. И не только потому, что босяк Бендер — образ во плоти и крови, тогда как «великий провокатор» Хуренито — лишь образное воплощение абстрактной идеи всеотрицания, но и потому главным образом, что Бендер в «Двенадцати стульях» (о Бендере в «Золотом теленке» речь ниже) не претендует на какую бы то ни было философскую глубину, на большое социальное обобщение. Ведь Бендер в «Двенадцати стульях» не пропагандирует никаких идей. Трудно сказать, есть ли у него здесь вообще какие-нибудь идеи. Его нельзя даже назвать принципиальным противником Советской власти. Собственно, он не задумывается над тем, какая власть ему больше по вкусу, и, вероятно, живи он раньше на пятнадцать лет, он с той же изобретательностью стремился бы сорвать покрупнее сумму с Дядьева или Кис-

лярского или приобщиться к бриллиантам Воробьянинова. В случае удачи он мечтает открыть игорный дом в Риге, а может быть, соорудить плотину на Голубом Ниле или просто купить паровоз («Жалко, что цена не проставлена. Приятно все-таки иметь собственный паровоз»). Он не карьерист, не делец. Он просто маленький жулик с большой фантазией. Титул его — «великий комбинатор» — ироничен, как иронично и замечание о его «могучем интеллекте», в котором так быстро «растворился» бывший предводитель дворянства.

И некоторые его привлекательные черты не столько возвеличивают самого «великого комбинатора», сколько служат особенно язвительному осмеянию тех сатирически очерченных персонажей, с которыми авторы его сталкивают. Противопоставление дворянско-буржуазным последышам иронически освещенного босяка, рядом с которым они кажутся пигмеями, особенно унижает их. Сколько яда, авторского яда, в речах этого жулика, читающего бывшему предводителю дворянства нравоучения о правилах поведения, о том, что красть грешно! Сколько насмешки над умственными способностями недобитых белогвардейцев в сценах, когда они млеют от восхищения перед мудростью легкомысленного авантюриста. Сколько пренебрежения к ротозеям, которых так остроумно водит за нос Остап.

Ильф и Петров любят заострять свою насмешку, противопоставляя плохому не хорошее, а посредственное, и тем самым особенно унижая плохое. Так они поступают и в более позднем своем фельетоне «Как создавался Робинзон», где редактор-формалист тщательно изгоняет «душу живую» из произведения, в котором этой души и без того нет. Так они поступают и здесь, в «Двенадцати стульях», заставляя своих героев восхищаться Остапом Бендером, отдавая «светского льва» Воробьянинова «на воспитание» жулику и проходимцу, хотя они, авторы, Остапа не уважают и в его успех не верят.

В литературной критике нередко можно встретить замечания о том, что образ «великого комбинатора» в «Двенадцати стульях» «не завершен», что необходимость его «развенчать» или «снизить» заставила писателей вернуться к нему в «Золотом теленке», и даже больше — заставила их написать второй роман. Но это несправедливо.

Образ Остапа Бендера в «Двенадцати стульях», босяка и пройдохи, беспечно вертящегося в мелком мирке мещан и стяжателей, завершен и дорисован. Он остался зримым и живым, зримым в том несколько шаржированном облике, какой часто придает персонажам сатира, живым, несмотря даже на то, что Воробьянинов, следуя жребию, вытянутому авторской рукой, прирезал своего технического директора. Авторы хладнокровно расправились с ним, уверенные, что новые темы приведут новых героев. Читатели приняли его, не задумываясь не только о необходимости, но даже о возможности более глубокого его осмысления.

Однако другого такого же яркого сатирического героя, который мог бы связать в один узел и вытянуть разом бесчисленные нити сатирических черт быта, подобно тому, как вытянул разом Гулливер весь лиллипутский флот на связке канатов, Ильф и Петров не нашли. Не смог стать таким героем бесцветный Филюрин; он и действовал только тем, что отсутствовал во время главного разворота событий в повести «Светлая личность». Не было его в «Необыкновенных историях из жизни города Колоколамска», заселенного такими мелкими и ничтожными людьми, что ни одного из них не хватило бы больше, чем на две-три страницы рассказа. Не было его и в разрозненных сказках «Новой Шахерезады».

Любители прямолинейных схем, вероятно, посоветовали бы Ильфу и Петрову поставить в центр романа, если им так нужен был активный герой, героя положительного, которыми богата была наша действительность и в конце 20-х годов. Но Ильф и Петров не могли этого сделать. По самому характеру их творческих индивидуальностей они не были писателями героического жанра. Это не умаляет их патриотизма, не говорит об отсутствии у них героических идеалов, но остается существенной особенностью их сатирического дарования.

Диктовал Ильфу и Петрову выбор героя и их художественный такт. Не так просто провести честного человека через «Воронью слободку» и «Геркулес», столкнуть с Паниковским и Корейко, американцами, страждущими от «сухого закона», и монархистом Хворобьевым, ксендзами-стяжателями, пикейными жилетами, бюрократами и проходимцами, всем тем, что авторы называют «маленьким миром»,— провести так, чтобы не унизить, не ссутулить

нормального, «большого» героя. Попробуйте представить себе одного из «закулисных» персонажей Ильфа и Петрова — летчика-полярника Севрюгова среди длиннопламенных примусов и гипсового белья «Вороньей слободки». Не вписывается он в эту картину, не вмещается в нее, хотя по сюжету он жил в «Вороньей слободке». Это персонажи разных планов. Бендер же был в этом «маленьком мире» своим. Он двигался среди его камней и бурунов свободно, как старый лоцман в давно знакомой гавани. Именно он, уже однажды так хорошо послуживший писателям, должен был снова стать их веселым и предприимчивым проводником в сатирическом калейдоскопе быта.

Ильф и Петров снова вернулись к своему герою не затем, чтобы по-новому о нем сказать, но, вернувшись к нему, они не могли не сказать о нем по-новому.

Прежде всего именно здесь, в «Золотом теленке», со всей глубиной раскрылось так смущавшее критиков противоречие между большим человеческим обаянием «великого комбинатора» и его антиобщественной сущностью. Именно здесь мы поняли, что перед нами не просто легкомысленно-иронический босяк, действующий по наитию, а человек умный, талантливый, знающий жизнь и сознательно выбравший в ней свой путь, путь индивидуалиста и стяжателя. Ирония по отношению к нему почти снята [3].

Во многом Бендер остался тот же, что и в «Двенадцати стульях». Он не приобрел ни одной черты, которая бы резко противоречила его прежнему облику. Авторы с таким тактом вписали в уже знакомый нам контур другую фигуру, значительно более сложную, что читатели почти не заметили этого. Может показаться даже, что не авторы

[3] *Остап Бендер — «отрицательный герой, выполняющий положительную функцию»,— пишет о герое «Золотого теленка» критик В. Саппак, стремясь объяснить феномен его художественного обаяния.— Его «способность видеть реальную цену вещей... молниеносно реагировать на пошлость», его «абсолютная реакция на халтурщиков и бюрократов, собственников и идиотов, вот эта способность к критике делом и словом, вот этот, не побоимся сказать, талант высмеивания, вышучивания, пародирования всего, что действительно достойно быть высмеянным, и составляет тот огромный положительный заряд, который несет в романе Остап Бендер».*

Блестящая статья В. Саппака о Бендере была написана примерно в 1960 г. в связи с постановкой «Золотого теленка» в Театре сатиры. Опубликована посмертно (В. Саппак. Не надо оваций. «Вопросы театра. Сборник статей и материалов». М., ВТО, 1965, стр. 123).

по-новому подошли к своему герою, а он сам несколько изменился, как меняется живой человек: между действием обоих романов прошло около трех лет, в жизни Бендера (отметим эту небольшую несообразность) этот срок оказался бо́льшим: в «Двенадцати стульях» ему 27 или 28 лет, в «Золотом теленке» — 33. Он возмужал и постарел. В его облике появилась уверенная сила, которой мы не видели в нем прежде. Перед нами атлет, с точным, словно выбитым на монете лицом; если он плывет — то «раздвигая воды медным плечом»; если он предчувствует новое крупное дело, его глаза сверкают грозным весельем, и у Шуры Балаганова, захотевшего было пошутить, появляется желание вытянуть руки по швам, «как это бывает с людьми средней ответственности при разговоре с кем-либо из вышестоящих товарищей».

Остап не потерял веселого любопытства к жизни. Еще в большей степени, чем прежде, он готов остановиться, чтобы понаблюдать интересное явление, он любит знакомиться с занятными людьми. И в то же время он как бы устал, сделался мудрее, в богатой его иронии затаилось грустное разочарование, а некогда бездумно-веселый взгляд на жизнь все чаще уступает место взгляду с усмешкой.

Расширились, несколько теряя бытовое правдоподобие, интеллектуальные рамки образа. В «Двенадцати стульях» Остап не брался рассуждать об искусстве. Если оно и интересовало его, то только с сугубо утилитарной точки зрения. «Я доволен спектаклем,— заявил он, посмотрев „Женитьбу“ в театре „Колумба“,— стулья в целости». В «Золотом теленке» же он специально отправляется посмотреть на художника-халтурщика Мухина за работой, хотя это не имеет отношения к его аферам («А где ателье этого деляги?.. Хочется бросить взгляд»), и высмеивает делягу с полным знанием специфики жанра. Он начитан, его речь пестрит литературными именами и цитатами. «Еще один великий слепой выискался — Паниковский! — язвит он Паниковского.— Гомер, Мильтон и Паниковский!» Он, вероятно, читывал Марка Твена («Ох, уж эти мне принцы и нищие!») и Достоевского («Братья Карамазовы» — так подписана одна из его пугающих телеграмм). А в «толстой харе» безобидного Дрейфуса он видит даже целую «демократическую комбинацию из лиц Шейлока, Скупого рыцаря и Гарпагона».

В «Золотом теленке» образ Бендера значительно углубился, стал человечней и полнокровней. Любовь уже всерьез задевает Остапа. Карикатурную мадам Грицацуеву, на которой он временно женился, чтобы «спокойно покопаться в стуле», сменяет Зося Синицкая, красивая девушка, «нежная и удивительная». Отношения Бендера с Зосей лиричны, в них меньше юмора и есть оттенок грусти. Стали возможны и ноты трагизма, они появляются в конце второй части, где изображена смерть Паниковского и тяжелые мытарства Остапа (а ведь в «Двенадцати стульях» даже картинно описанное его убийство воспринималось условно, не производя драматического впечатления). И только теперь Остап Бендер определился как человек сложившихся убеждений, а образ его обрел огромную силу обобщения.

Кто же он такой в «Золотом теленке», «великий комбинатор» Остап Бендер? Плут, жулик, авантюрист? Да, и плут, и жулик, и авантюрист. Но только ли? Не слишком ли он беззаботно щедр для стяжателя, не слишком ли он, «бескорыстно любя» большие суммы, равнодушен к расходам по мелочам? («На протяжении всего романа Бендер ни разу не считает денег»,— замечает В. Саппак [4]). Вспомните, как, не задумываясь, подкармливает Остап экипаж «Антилопы», а прощаясь с разуверившимися в его счастье друзьями, возвращается, чтобы сунуть на бегу Козлевичу в руку последние пятнадцать рублей — все, что у них осталось. Трудно представить себе подобный поступок со стороны Чичикова, Корейко или Кисы Воробьянинова. Нет, этого стяжателя не влекут деньги сами по себе. Он не смог бы держать миллион «в закромах», как Корейко, наслаждаясь своим возможным могуществом или дожидаясь возврата капитализма. Он не сможет растрачивать миллион в одиночку, распивая коллекционные вина или кутаясь в дорогие шубы. Не это его влечет.

В чем же тогда секрет его характера?

Бендер, при всех своих талантах, выброшен из жизни. Он умен, остроумен, он, может быть, благороден и смел, но жизнь течет мимо, не замечая его достоинств. Общество занято своими большими делами, нисколько не заботясь о судьбе предприимчивого индивидуалиста, которому «скучно строить социализм». Однако Бендер не хочет удовлетво-

[4] *«Вопросы театра», стр. 113.*

риться ролью свидетеля, он не хочет провожать глазами сверкающие автомобили, когда, проносясь мимо, они оставляют ему и его товарищам только бензиновый хвост. Он жаждет сам попасть в тот большой мир, в котором настоящие люди, не чета Паниковскому и Лоханкину, изобретают, строят и пишут настоящие вещи. Он хочет занимать место в этом мире, чтобы не мелкий жулик Балаганов, а веселые студенты смотрели на него с восхищением, чтобы не представителю конгресса почвоведов, а ему, Остапу Бендеру, отводили лучший номер в гостинице, чтобы не портреты каких-то рабочих-ударников, а его, Бендера, великолепный портрет печатался в газетах.

Полнота жизни, счастье, слава, может быть, власть — вот о чем мечтает он.

Но утруждать себя делами, которыми занято общество, он не намерен: «Я не люблю быть первым учеником и получать отметки за внимание, прилежание и поведение. Я частное лицо и не обязан интересоваться силосными ямами, траншеями и башнями. Меня как-то мало интересует проблема социалистической переделки человека в ангела и вкладчика сберкассы». Он уверен, что знает более короткий и более увлекательный путь к успеху.

В течение столетий был испытан этот путь, требовавший изворотливости и предприимчивости. За двести лет до Остапа Бендера его прошел Жиль Блаз Лесажа. Вначале полный юношеского доверия к людям, он скоро понял, что путь к успеху лежит только через богатство, а путь к богатству — только через хитрость, ложь, изобретательный обман, на которые надо было затратить весь талант, всю силу и выносливость души. Веселой фигурой Жиль Блаза, несущего в себе большой запас молодого задора, предприимчивости, умения приспособляться и мало склонного к размышлениям и разочарованиям, приветствовала французская литература в начале XVIII в. восходящий капитализм. С тех пор немало одаренных, жадных к жизни и не слишком разборчивых в средствах молодых людей успешно проходило этот путь стяжательства, путь погони за золотым тельцом, который один мог принести им, индивидуалистам, успех, почет, полноту жизни. Но еще больше искателей счастья терпело поражение, не достигнув цели.

И вот явился Остап Бендер, не менее талантливый, умный, находчивый, чем его предшественники, наделенный

чувством радости жизни в большей степени, чем многие из них, и старая, проверенная столетиями (столетиями существования капитализма) идея впервые дала осечку.

Нет, герой не остановился на полпути, он поймал свою драгоценную жар-птицу.

Нет, он не растерял в погоне за счастьем ни душевного пыла, ни жажды тех радостей жизни, которые сулил ему миллион. Но...

«— Вот я и миллионер!— воскликнул Остап с веселым удивлением.— Сбылись мечты идиота!

Остап вдруг опечалился. Его поразила обыденность обстановки, ему показалось странным, что мир не переменился сию же секунду и что ничего, решительно ничего не произошло вокруг. И хотя он знал, что никаких таинственных пещер, бочонков с золотом и лампочек Алладина в наше суровое время не полагается, все же ему стало чего-то жалко. Стало ему немного скучно, как Роальду Амундсену, когда он, проносясь в дирижабле „Норге" над Северным полюсом, к которому пробирался всю жизнь, без воодушевления сказал своим спутникам: „Ну, вот мы и прилетели". Внизу был битый лед, трещины, холод, пустота. Тайна раскрыта, цель достигнута, делать больше нечего и надо менять профессию. Но печаль минутна, потому что впереди слава, почет и уважение — звучат хоры, стоят шпалерами гимназистки в белых пелеринах, плачут старушки матери полярных исследователей, съеденных товарищами по экспедиции, исполняются национальные гимны, стреляют ракеты, и старый король прижимает исследователя к своим колючим орденам и звездам».

Но напрасно утешал себя Бендер примером Роальда Амундсена. Впереди не оказалось ни славы, ни почета и уважения. Ушел в темноту поезд с веселыми журналистами, которые так нравились Остапу и которым он мечтал дать дружеский банкет миллионера («фрикандо! клецки из дичи! старое и новое венгерское!»). Их дружба оказалась недолгой. Он был среди них своим, пока ехал на чужом месте, выдавая себя за другого. А просто Остап Бендер, остроумный человек и миллионер, не имеет права даже на место в одном с ними поезде.

Не было старого короля, который прижал бы героя золотого тельца к своей колючей груди, а старый «индийский гость» пел вместо полагавшейся ему арии о пламенных алмазах марш Буденного, которому выучился у советских де-

тей, и рассуждал не о смысле жизни, так волновавшем миллионера-одиночку, а об успехах народного просвещения в СССР.

Не было восторженных гимназисток, стоящих шпалерами, и стайка студентов, случайных спутников Бендера по купе, не собиралась занять их место. «Перед ним сидела юность, немножко грубая, прямолинейная, какая-то обидно нехитрая. Он был другим в свои двадцать лет. Он признался себе, что в свои двадцать лет он был гораздо разностороннее и хуже. Он тогда не смеялся, а только посмеивался. А эти смеялись вовсю.

«„Чему так радуется эта толстомордая юность? — подумал он с внезапным раздражением. — Честное слово, я начинаю завидовать“.

Хотя Остап был несомненно центром внимания всего купе и речь его лилась без запинки, хотя окружающие и относились к нему наилучшим образом, но не было здесь ни балагановского обожания, ни трусливого подчинения Паниковского, ни преданной любви Козлевича. В студентах чувствовалось превосходство зрителя перед конферансье. Зритель слушает гражданина во фраке, иногда смеется, лениво аплодирует ему, но в конце концов уходит домой, и нет ему больше никакого дела до конферансье. А конферансье после спектакля приходит в артистический клуб, грустно сидит над котлетой и жалуется собрату по Рабису — опереточному комику, что публика его не понимает, а правительство не ценит. Комик пьет водку и тоже жалуется, что его не понимают. А чего там не понимать? Остроты стары, и приемы стары, а переучиваться поздно. Все, кажется, ясно».

Да, все ясно. Простодушным студентам очень понравился этот добровольный конферансье, грубиян Паровицкий даже предложил ему поступать в их политехникум («Получишь стипендию 75 рублей... У нас — столовая, каждый день мясо»), а добрая девушка в мужском пальто и гимнастических туфлях с тесемками сочувственно выслушала повесть о его грустной любви. Но стоило им узнать, что перед ними миллионер, как дружба растаяла на глазах. Напрасно пытался все исправить несчастный комбинатор, уверяя, что он пошутил, что он трудящийся: «Я дирижер симфонического оркестра!.. Я сын лейтенанта Шмидта!.. Мой папа турецко-подданный. Верьте мне!..» — в купе не осталось ни души.

Так блестяще задуманный парад не состоялся, хотя все было на месте. «Вовремя были высланы линейные, к указанному сроку прибыли части, играл оркестр. Но полки смотрели не на него, не ему кричали ура, не для него махал руками капельмейстер». Спускался со ступенек вагонов, входил в гостиницы, шагал по улицам миллионер, небрежно помахивая мешком с миллионом. Но великая страна по-прежнему жила своей богатой событиями, сложной жизнью, она строила домны и заводы, устраивала пионерские слеты, и ей не было никакого дела до миллионера-одиночки, жаждавшего стать центром внимания.

Ильф и Петров перебрали несколько возможных названий для своего произведения. Только в последнем, окончательном — «Золотой теленок» — с полной ясностью отразилась идея романа. Власть золотого тельца кончилась в нашей стране. Магический «Сезам, отворись!», волшебные слова «Я заплачу сколько угодно!» потеряли свою силу. Золотой телец превратился в тихого, пугливого теленка.

И Бендер загрустил, сдался. Он впервые пообедал без водки и оставил чемодан в номере. А потом долго сидел на подоконнике, с интересом рассматривая обыкновенных прохожих, которые прыгали в автобус, как белки. Как должен был разрешиться этот кризис по логике жизни, по логике характера?

Роман был закончен, сдан в журнал «Тридцать дней», а Ильфа и Петрова все еще что-то не удовлетворяло в нем. Л. Митницкий, сотрудничавший тогда в «Рабочей газете» (на ее страницах выступал и Евгений Петров), вспоминает, как Петров ходил мрачный и жаловался, что «великого комбинатора» не понимают, что они не намеревались его поэтизировать. Роман уже печатался, когда авторы снова вернулись к нему, чтобы решительно переделать концовку. Была снята последняя, 35-я глава и вместо нее дописаны две другие. Образ «великого комбинатора» приобрел некоторые новые штрихи, а в связи с этим неуловимо изменилось все освещение его фигуры.

Первый вариант концовки «Золотого теленка» сохранился. Остап смирился здесь, окончательно признав поражение золотого тельца, которому он так верно, так долго служил.

« — Мне тридцать три года,— грустно говорит он Зосе,— возраст Исуса Христа. А что я сделал до сих пор? Учения я не создал, учеников разбазарил, мертвого не воскресил.

— Вы еще воскресите мертвого,— воскликнула Зося, смеясь.

— Нет,— сказал Остап,— не выйдет. Я всю жизнь пытался это сделать, но не смог. Придется переквалифицироваться в управдомы».

С таким остроумием и изобретательностью добытый миллион ушел по адресу: «Ценная. Москва. Наркому финансов». Остап женился на любимой и по-прежнему любящей его Зосе. И когда они стоят — он, так и не купивший второй шубы, в продуваемом ветром макинтоше, и она, в своем шершавом пальтеце короче платья и беретике с детским помпоном, только что вышедшие из загса,— читателю становится жаль этого стяжателя-бессребреника, бескорыстного рыцаря золотого тельца, и осуждать его или иронизировать над ним больше не хочется.

Нельзя сказать, чтобы в этой концовке совершенно не было логики. Очищающий огонь революции переплавлял и не таких людей, как Бендер. А. В. Луначарский писал, что реально, возможно, хотя и трудно, Ильфу и Петрову, если они задумают третий роман, привести Бендера в ряды строителей социализма. Сами сатирики, посетив в 1933 г. Беломорско-Балтийский канал, писали: «Мы увидели своего героя и множество людей куда более опасных в прошлом, чем он. И всего только за полтора года великого строительства канала они совершили тот путь, о котором автор никак не рискнул бы начать рассказ, не написав предварительно: „Прошло двадцать лет...“» [5]

Но тот ракурс, в котором дали Ильф и Петров своего героя в новых заключительных главах, помог сделать этот образ резче, убедительней и обобщенней. Новым поворотом действия ему придано больше жесткости и непримиримости, а в связи с этим более жестким и непримиримым стало отношение к нему авторов.

Остап может сделать такой жест — оставить чемодан с миллионом на четверть часа или даже отправить его наркому финансов. Он склонен к картинным поступкам, это в его характере — созвать на банкет весь поезд или подарить китайскую вазу номерному. Но отправить деньги всерьез, отказаться всерьез от миллиона — для него невозможно. Он мгновенно спохватится: «Тоже, апостол Павел нашелся,— шептал он, перепрыгивая через клумбы город-

[5] *«Комсомольская правда», 24 августа 1933 г.*

ского сада.— Бессребреник, с-сукин сын! Менонит проклятый, адвентист седьмого дня! Если они уже отправили посылку — повешусь! Убивать надо таких толстовцев!»

Верный рыцарь золотого тельца, он не так скоро примирится с крушением своих иллюзий, он еще будет бороться за свой миллион, как гладиатор, до последней возможности и отступит лишь под дулом равольвера. Естественно: ведь теленок еще не погиб, он только присмирел и присмирел лишь на одной шестой части земли, ведь Рио-де-Жанейро, где миллионеры могут «командовать парадом», не миф.

Пока Бендер лишь мечтал о миллионе и стремился к нему, пока он был «счастливым обладателем пустых карманов», писатели высмеивали его идею, лишь слегка подшучивая над самим «великим комбинатором». Теперь же, в последних двух главах, когда окончательно определились его позиции собственника, сатирики жестоко смеются над ним самим. Зося Синицкая, девушка, которую любили два миллионера-единоличника, выходит замуж за Перикла Фемиди, «представителя коллектива». Бендер терпит позорное поражение в схватке с форпостом капитализма — с румынскими офицерами на берегу Днестровского лимана. И фигура несостоявшегося графа Монте-Кристо, вылезающего на берег Днестра в одном сапоге, фигура жалкая и трагикомическая, становится своеобразным сатирическим заключением целой эпохи.

Ильф и Петров считали чрезвычайно важным такое изменение конца романа. В декабре 1931 г. они писали В. Бинштоку, взявшемуся было переводить и этот роман: «Что касается изменения конца, то имеющийся у Вас второй вариант является окончательным и ни в коем случае не может быть переделан... В противном случае нам придется отказаться от предлагаемого Вами издания».

Нетрудно заметить, что именно Бендер «Золотого теленка», Бендер постаревший и поумневший, приобретший убеждения и стиль в поступках, вызвал в основном раздражение критики. В образе иронически обрисованного жулика, пропивавшего с бывшим предводителем дворянства отнятые у перепуганного нэпмана деньги или беспечно скакавшего перед брошенной супругой, запертой за стеклянной дверью, в образе босяка, представшего перед нами в «Двенадцати стульях», было гораздо больше бытовой,

будничной типичности. Эту бытовую, внешнюю правдоподобность Бендер «Золотого теленка» в некоторой степени утратил. О нем легче было сказать: в жизни таких не бывает. Нетрудно было доказать с фактами в руках, что средний жулик не бывает так образован и начитан, так остроумен и чуток к пошлости. Можно было доказать, что для действительности не характерно, чтобы подобный тип не встречал сопротивления, не сталкивался с блюстителями закона или бдительными гражданами. Можно было логически доказать, что такого Бендера, со всей совокупностью его противоречивых и ярких обаятельных и отрицательных черт, в действительности не было, нет и даже быть не может, что это плод авторской фантазии.

И тем не менее — он живет, и отмахнуться от этого факта (как он объявляет Зосе) невозможно. Он живет, презрев всю логику доказательств, именно как плод талантливой фантазии, как образ, возникший на книжных страницах и вошедший в жизнь, реальный, как сама жизнь, и следовательно, воплотивший в себе какие-то важнейшие ее черты. Не узенькая внешняя правдоподобность, а большая человеческая и социальная правда сделала его образ емким и глубоким, заставила читателей поверить в него, принять его.

Бендер, будучи жуликом и авантюристом по сюжету, не является типом жулика и авантюриста и вместе с тем остается глубоко типическим образом. Возможно ли это? Да, возможно, если окончательно отбросить пресловутое определение типического как непременного выражения социальной сущности. Ведь никто не станет трактовать образ Дон Кихота как тип испанского идальго XVII в., и на том основании, что, вероятно, в Испании сервантесовых времен не было ни одного мелкопоместного дворянина, который затеял бы в безумии бороться за всемирную справедливость методами рыцарства из романов, объявлять образ Дон Кихота нетипичным. Типическое, полное и комизма и трагизма противоречие между жаждой служить справедливости и неумением найти для этого конкретные пути было воплощено в фигуре рыцаря Печального образа, воплощено в оболочке необычной и неповторимо индивидуальной. Противоречие типическое, характерное для определенного исторического узла, для людей, воспитанных одной эпохой и живущих в другой,— противоречие между стремлением к золоту как к символу счастья и власти и неспособностью

золота дать счастье и власть в Советской стране было выражено Ильфом и Петровым в неповторимой, но закономерной судьбе рыцаря золотого теленка.

Мы часто слишком прямолинейно смотрим на сатирический тип, считая, что он непременно должен олицетворять какой-нибудь порок или общественное уродство. Многие сатирические образы Ильфа и Петрова построены с такой гротескной прямотой (халтурщик Ляпис, мещанка Эллочка, жулик Альхен, бюрократ Полыхаев). Сатира любит графический шарж, он помогает ей резче осветить комизм обличаемых явлений. Но ведь сатира — искусство, и ей не противопоказано стремление к трехмерности, объемности, к богатству красочных полутонов и переходов. Образ Бендера не графический, а объемный, красочно богатый образ. Он построен по другому принципу, чем образ Васисуалия Лоханкина или Егора Скумбриевича, и тем не менее это сатирический тип.

Назвать его сатирическим типом долго мешало известное упрощенное определение сатиры как искусства, чья специфика — в осуждении отрицательного и вредного. Но ведь сатира не просто осуждает и разоблачает (далеко не каждый талантливый прокурор обладает сатирическим даром), сатира не просто бичует словом. Она вскрывает комическую несостоятельность явлений и типов, вскрывает комическую нелепость их. Ее предмет и у́же и шире, чем просто отрицательное, ее предмет — глубоко комическое, таящееся в существе отживших или отживающих, вредных или отвратительных явлений, иногда грустно комическое, иногда трагически комическое, иногда сопровождаемое внешним, «видимым» смехом, иногда — лишь затаенной, суровой усмешкой.

Сатира не только нападает и негодует. Она изображает, раскрывает и смеется, а смеясь, позволяет взглянуть свысока, с презрением или с чувством превосходства на то, что она осуждает.

Если мы так, более широко и полно (и ближе к практике) определим специфику сатиры, мы увидим, что образ Бендера не противоречит ей. Комическая несостоятельность его идей (а идеи его не преходящее, не случайное, а главное в его духовном облике) раскрыта в романе до конца. Он смешон в своей вере в отжившую идею, он в конечном счете смешон в своих действиях, таких остроумных внешне и бессмысленных по существу. И обаятель-

ные качества его характера не мешают нам оценить всю закономерность его краха.

Может быть, последний менестрель капитализма еще напишет трагедию на эту тему, потому что в судьбе «великого комбинатора», в истории его разочарований можно при желании увидеть и некоторый трагизм. Ильф и Петров создают комедию, создают оптимистическую, торжествующую сатиру, потому что моральное поражение Бендера было поражением индивидуализма и стяжательства, было торжеством социалистических идей.

Бендер — одна из типических фигур уходящего капитализма, уходящего, но еще не ушедшего, пережитки которого еще весьма ощутительны и в нашей социалистической стране. «Графа Монте-Кристо из меня не вышло. Придется переквалифицироваться в управдомы»,— восклицает Остап, признав свое поражение. Надолго ли? Проходит несколько лет, и Ильф записывает новый сюжет, героем которого снова оказывается Бендер: «Остап мог бы и сейчас еще пройти всю страну, давая концерты граммофонных пластинок. И очень бы хорошо жил, имел бы жену и любовницу. Все это должно кончиться совершенно неожиданно — пожаром граммофона. Небывалый случай. Из граммофона показывается пламя».

«Великий комбинатор» остался жить в устной речи в качестве имени нарицательного. Любопытно, что, перейдя из романов Ильфа и Петрова в живую речь, став «крылатым словом», титул «великого комбинатора» и имя Остапа Бендера несколько изменили свой смысл, как это нередко бывает. Разговорная речь, придав этому образу обобщенность и остроту пословицы, упростила его, как бы типизировала лишь одну его сторону. Вы не назовете именем Бендера ни остроумного, веселого человека (хотя сам Бендер был остроумным и веселым), ни мрачного уголовника. Зато газетный фельетон или чья-нибудь злая реплика могут цепко приклеить имя Остапа Бендера к ловкачу из самых различных общественных кругов. Так назовут хозяйственника, администратора, специалиста, спортсмена, даже научного работника, если они хитрят, комбинируют, пытаясь извлечь для себя выгоды, по возможности не нарушая уголовный кодекс и не слишком подвергая себя опасности. В это прозвище всегда вкладывается доля иронии. Обычно сюда присоединяется какой-то оттенок снисходительной насмешки, в которой скрывается уверенность, что аферы ловкача, мо-

жет быть, смелы и остроумны, может быть, делают даже сомнительную честь его предприимчивости, но в конечном счете они тщетны и больших, устойчивых выгод дать не могут.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Проселок и великая магистраль

Образный материал «Золотого теленка» сложен. Это роман многогранный, многосторонний. В нем есть место и гневному обличению, и злому сарказму, и задорной шутке, и веселой иронии. Он богат юмористическими и сатирическими наблюдениями, в нем есть строки лирические и строки грустные, щедрое остроумие чередуется в нем со спокойными описаниями и увлекательным повествованием о приключениях.

Разумеется, предметом сатиры здесь являются не приключения группы жуликов, возглавляемых Остапом Бендером. Наивные жулики Ильфа и Петрова (Балаганов, добродушный детина со сладкой «трубочкой» в руке, любитель кефира Паниковский, «честный Козлевич», который даже не понимает заговорщических намеков своих приятелей) — образы-шутки, при всей их зримости. Их присутствие на первом плане как бы сдвигает действие романа в мир необычного, помогает сатирикам смелее развернуть выдумку, иронию, гротеск.

Их нелепость и беспомощность работают на образ «великого комбинатора». Ведь когда Ильф и Петров начинали роман, Балаганов и Паниковский представлялись им во многом подобными Бендеру, предприимчивому жулику и неунывающему искателю приключений, каким пришел он тогда из романа «Двенадцать стульев». Балаганов способен был подхватить остроумную реплику «командора» («Вы, конечно, стоите на краю финансовой пропасти?» — спрашивал Остап. «Если бы на краю,— бойко отвечал Балаганов.— В том-то и дело, что я лечу в нее уже целую неделю»). Паниковский оказывался жуликом немалой ловкости (в тот момент, когда Бендер продавал американцам секрет самогона, Паниковский преспокойно стащил у них золотые

часы). И в отношениях Остапа с ними было больше равенства: «Остап устроил короткое совещание. Паниковского решили взять условно, до первого нарушения дисциплины...» и т. д.

Но, укрупняя фигуру «великого комбинатора», сатирики умышленно все больше мельчили фигуры его «друзей», и эта дистанция между ними все острее подчеркивала общественное одиночество Бендера, подготавливая читателя к его катастрофе. Нет, Балаганов не может подхватить шутку Остапа. По поводу «финансовой пропасти» он нерешительно переспрашивает: «Это вы насчет денег?.. Денег у меня нет уже целую неделю». Паниковский нахален — и беспомощен. Эти жулики, анекдотически не способные ни на что, даже на жульничество,— тени, пляшущие вокруг «великого комбинатора». И Остап не совещается с ними, он решает единолично: «Хорошо,— сказал Остап,— ваша поза меня удовлетворяет. Вы приняты...» Но и почтительность их лишь оттеняет его одиночество.

Сатирическая мысль «Золотого теленка» раскрывается в судьбе «великого комбинатора», но не исчерпывается этой судьбой. Острие сатиры в романе направлено и против тех, кто скрывается за безобидными масками, кого сатирики считают своим долгом уличить и изобличить. Зло, почти без юмора обрисована фигура Александра Ивановича Корейко, человека с внешностью «невинного советского мышонка», ничтожного и робкого служащего с виду и специалиста по разграблению государственного имущества по существу, жестокого, волевого и беспощадного. Еще интереснее сатирические образы Полыхаева и Скумбриевича. Выловить балагановых, перевоспитать козлевичей — в конечном счете дело милиции, судов и исправительно-трудовых лагерей (которые успешно справляются с этой ролью даже в романе Ильфа и Петрова). Гораздо труднее уличить Корейко, однако и он лишь ловко скрывающийся преступник. А вот Полыхаева или Скумбриевича поймать за руку не так-то просто. Если опустить их денежные махинации, которые и свели их с Бендером, махинации, оставшиеся за рамками романа, они уголовной ответственности не подлежат. «Правильные речи» Скумбриевича, за которыми ничего не скрывается, кроме мучительного нежелания работать, его «искусная симуляция» по части общественной работы, его принадлежность к числу начальников, которые всегда «только что здесь были» или «минуту назад

вышли», «резиновые резолюции» Полыхаева — это то скользкое, уклончивое, что рубить сплеча нелегко, с чем бороться — прямая задача разоблачительной критики и сатиры.

Попробуйте придраться к Васисуалиям Лоханкиным, которые и ныне проходят через нашу жизнь в своих удобных фетровых сапожках, купленных на женины деньги, с каким-нибудь толстым томом под мышкой, сверкающим церковной позолотой корешка, с гладкой до напевности ямбической речью.

Ильф и Петров обнажают их сердцевину, обнажают с такой страстью и беспощадным юмором, что от «русского интеллигента», каким воображает себя Лоханкин, ничего не остается: перед нами невежда и тунеядец, тянущий нудную интеллигентскую болтовню, чтобы как-то оправдать свое никчемное, иждивенческое существование.

Острие сатиры Ильфа и Петрова направлено и против дураков и разинь, уверенных в своей честности и непогрешимости и приносящих государству огромный вред, против тех, кто попустительствует ловким комбинаторам, против всех этих комиссий, являющихся с проверкой лишь тогда, когда аферист успел скрыться, и добрых начальников, допускающих к делу первого встречного.

Короче говоря, если мы могли назвать сатиру «Двенадцати стульев» веселой сатирой торжества над пораженным, посрамленным прошлым, то сатира «Золотого теленка» стала в большой степени сатирой разоблачения. Она создавалась в период новых славных побед. Но чем увереннее шла страна вперед, тем с большей беспощадностью вытаскивали писатели на свет все, что мешало ей на пути к коммунизму, тем острее становилось их зрение. От них не ускользнули ни классовый враг, приспособившийся, натянувший на себя защитную шкуру, ни дурак — покровитель и помощник врага.

«Золотой теленок» создавался в период последних классовых схваток в СССР. Поэтому так заострены здесь социальные, классовые характеристики большинства отрицательных персонажей. Перед нами не просто «дурные люди», не просто хитрецы, тупицы, пошляки. Перед нами враги Советской власти, в разных личинах и различно проявляющие свою враждебность, но, как правило, прочно уходящие своими корнями в прошлое, кое-как приноровившиеся к новой жизни, но не желающие ее принимать.

Корейко, терпеливо ожидающий восстановления капитализма; Скумбриевич, бывший совладелец торгового дома «Скумбриевич и сын»; когда-то хозяин аптеки Берлага; «бывший князь, ныне трудящийся Востока» злобный Гигиенишвили; притворяющийся мужичком Митрич, в прошлом камергер царского двора, и другие — все это чужие люди, люди из враждебного нам лагеря. Если они могут причинить какой-нибудь ущерб государству, то делают это с особым смаком, если они мещански отсталы и косны, то с озлобленным упорством держатся за свою отсталость и косность как за возможность не принимать новую жизнь. Корейко творит крупные преступления, обитатели «Вороньей слободки» совершают гадости помельче, но характеры их даны так, что читатель понимает: от них можно ожидать любой провокации, любой мерзости. Чего стоит хотя бы реплика Митрича, наблюдающего, как горит подожженный им дом:

«— Сорок лет стоял дом, — степенно разъяснял Митрич, расхаживая в толпе, — при всех властях стоял, хороший был дом. А при советской сгорел. Такой печальный факт, граждане».

Ильф и Петров ненавидят всю эту нечисть, но не боятся ее: пусть лютует она против нового мира, пусть упивается злобным своим лозунгом: «А не летай, не летай, человек ходить должен, а не летать!», пусть с восторгом копается в тряпье и гнили у нас на задворках, — сатирики хорошо видят наступление нового мира, того самого, в котором человек непременно хочет летать. И именно потому, что они хорошо видят наступление нового, они не боятся ставить отдельные и мелкие отрицательные явления под увеличительное стекло гиперболы и обобщения.

В романе ряд обобщенных сатирических образов. Символический образ проселка, по которому вынужден брести Остап со своими товарищами в поисках нетрудовых доходов («С точки зрения дорожной техники этот сказочный путь отвратителен. Но для нас другого пути нет»). Образ фантастического «Геркулеса»: под его кровлей можно найти разнообразнейшие проявления бюрократизма, прикрывающего хищения и грабежи. «Воронья слободка» — красочная коллекция типов мещан и тунеядцев. И самый емкий, самый обобщенный — образ мелкого «муравьиного мира», существующего рядом с большим. Его обитатели стараются не отстать от «большого мира», но не в высоких

целях облагодетельствования человечества, а просто затем, чтобы сытно и тихо прожить.

Конечно, глухие проселки отсталости не бегут в стороне от больших магистралей жизни и маленький муравьиный мир, в котором строятся брюки «Полпред», пока в большом мире строят Днепровскую гидростанцию, не спрятан за глухой каменной стеной, бюрократы служат не только в «Геркулесе», а «Воронью слободку» невозможно найти в чистом виде. В жизни все это переплетено, разобщено и смешано. Но обобщенность, которую придают Ильф и Петров разрозненным пережиткам прошлого, усиливает действенность сатиры: мелкие, как бы случайные явления, попав под удар сатиры Ильфа и Петрова, теряют свою кажущуюся случайность и безобидность — они приобщаются к миру старого, пошлого, ненавистного, они подлежат беспощадному уничтожению.

В политически страстной сатире «Золотого теленка» появляются, наконец, и положительные персонажи.

Но разве в «Золотом теленке» есть положительные персонажи?— скажет критик, лет тридцать снисходительно похваливавший роман и ни разу не задумавшийся над тем, что имеет дело с произведением, вошедшим в мировую литературу.— Кто же они? Летчик Севрюгов или строители Восточной магистрали? Но они обрисованы так силуэтно. Студентка в гимнастических туфлях, очарованная комфортом международного вагона, или журналист Лавуазьян, заказавший себе в присутствии иностранцев почки-соте, которых терпеть не мог, но зато надувшийся от гордости? Конечно же, эта девушка далеко не лучшая представительница героического поколения Павки Корчагина, а советская журналистика конца 20-х годов могла бы похвалиться и более эффектными фигурами, чем смешной Лавуазьян, маленький Гаргантюа или веселый Паламидов.

Но в выборе положительных персонажей (не идеала, а положительных персонажей, т. е. образов, близких сердцу писателя, любимых им) в реалистической литературе есть два направления, две линии, причем можно предпочесть одну из них, но нельзя отказать в художественной плодотворности обеим. Мы любим прекрасную галерею героев, созданную отечественной литературой,— Рахметова, Андрея Кожухова, Павла Власова, Павку Корчагина, Чапаева, молодогвардейцев. Нас восхищает высокий героический дух, окрыляющий эти образы. Но есть ведь и

другой, еще Пушкиным и Гоголем заложенный и тоже правомочный и благородный принцип в выборе персонажей, долженствующих завоевать симпатии читателей. Многогранный Пушкин, чувствовавший поэзию величественного образа Петра, каким он дал его в «Полтаве», или мощь Пугачева, умел в то же время пробудить сочувствие читателей к скромной судьбе станционного смотрителя или вызвать симпатии к семье маленького капитана Миронова, выслужившегося из солдат. Обаятельный, простой и честный Максим Максимыч Лермонтова, и незаметный в своем скромном героизме Тушин, и сдержанные, неброские герои Чехова принадлежат к числу лучших созданий русской литературы, являются одним из выражений ее демократизма и народности.

Ильфа и Петрова привлекали самые рядовые, самые обыкновенные люди, чья скромность не заслоняла от писателей величия эпохи, конечно, отразившейся и в этих людях, потому что не может не отразиться солнце в мельчайшей росинке, блестящей в чашечке повернувшегося к солнцу цветка. Но секрет здесь не только в выборе героев, секрет в самом характере их изображения.

Однажды Евгений Петров задумал дать портрет человека замечательного и выдающегося, одного из лучших, по его мнению, представителей своего времени. Речь идет о работе Е. Петрова в последние годы жизни над образом Ильфа в книге «Мой друг Ильф». Правда, книга не была написана, но богатейшие ее «заготовки» перед нами, и направление, в котором работал Е. Петров, очевидно.

«Когда я думаю о сущности советского человека, т. е. человека совершенно новой формации, я всегда вспоминаю Ильфа, и мне всегда хочется быть таким, каким был Ильф». Это смысл книги или по крайней мере смысл ее центрального образа. Но напрасно мы стали бы искать в каждой фразе рукописи патетику, которой пронизаны эти слова. Напротив. Рядом с фактами и приметами событий возникают тщательно сбереженные, неповторимые и дорогие автору смешные черточки друга. Оказывается, когда Ильф начинал какую-нибудь рукопись, он сперва подчеркивал еще ненаписанный заголовок и потом лишь вписывал его. Оказывается, Ильф «зачитывал» чужие книги (это человек-то совершенно новой формации!), хотя его книги «зачитывали» еще чаще. Оказывается, Ильф любил заводить новые знакомства и даже напрашивался в гости,

хотя продолжал знакомство, только если оно становилось интересным. Оказывается, Ильф любил войти в комнату с каким-нибудь торжественным заявлением, вроде такого: «Женя, я совершил подлый поступок!» — и вслед за этим выяснялось, что он соврал некой старушке, будто он свой собственный брат. С точки зрения сторонников монументальности в изображении положительных героев это нелепо. Зачем рассказывать читателям, что Ильф мог соврать какой-то старушке, даже по пустяку? Разве это типично для советского писателя и передового человека? Разве это не снижает, не упрощает образ Ильфа?

Но в том-то и дело, что Е. Петров, горячо любя Ильфа и мечтая донести до своих читателей обаяние личности и таланта друга, жаждал сберечь его живую человеческую теплоту, радость живого общения с ним. И обратился он для этого к средству, которое так хорошо знал, — к юмору.

Ильф и Петров не боялись юмора, верили ему и очень ценили и тот скрытый, глубокий источник оптимизма, что таится в нем, и чувство жизни, так явственно пульсирующее в настоящем, талантливом юморе, и самую способность человека так светло воспринимать этот радостный и горьковатый комизм, которым переполнена жизнь. Сатириков не смущало, что юмор «снижает» торжественный образ, ведь он зато и «утеплял» его.

Это связано с некоторыми свойствами юмора, коренящимися в самой его природе.

Юмор, как и сатира, зиждется на комическом, том самом комическом, что не придумывается художником, а объективно существует в реальной действительности, независимо от того, воспринимаем мы его или нет, том самом комическом, для которого гротеск, гипербола, ирония или пародия лишь средства его обнажения, лишь формы, в которых проявляется оно в художественном произведении.

Но если сатира раскрывает комическое в глубокой сущности предметов и явлений, то юмор берет его на поверхности. Одним только фактом раскрытия комизма юмор не отвергает, не уничтожает явления, как это делает сатира: ведь он заведомо (это подчеркивается всем его тоном, соотношением и освещением образов) исходит не из самого главного в предмете, а из того, что может быть очень своеобразно, что может быть присуще именно и только этому предмету, но в то же время не выражает его сути. Наше отношение к предмету, освещенному юмористиче-

ски, может быть и положительным и отрицательным, юмор не меняет, юмор лишь заостряет это отношение.

Утверждая, что юмор отражает комизм внешний, видимый, второстепенный, я этим только отмечаю его объективную особенность, нисколько не думая его унизить. Ведь внешнее так же необходимо присуще жизни, как и внутреннее, ведь внешнее составляет характернейшие черты предмета, без которых предмет невозможно представить. «...Несущественное, кажущееся, поверхностное,— замечает В. И. Ленин в своих „Философских тетрадях“,— чаще исчезает, не так „плотно“ держится, не так „крепко сидит“, как „сущность“. Etwa: движение реки — пена сверху и глубокие течения внизу. *Но и пена* есть выражение сущности!» [1]

Внешнее не в меньшей степени, чем внутреннее, может быть типичным и нетипичным. Возьмите хотя бы юмор Марка Твена, одного из любимейших Ильфом и Петровым писателей, его серию рассказов о супругах Мак-Вильямсах, а из серии этой, например, историю с дифтеритом, которую придумала миссис Мак-Вильямс и которая принесла семье столько горьких часов, горьких и смешных, так как горечь эта была надуманна. Хотел ли Марк Твен сказать, что вздорность составляет главное в характере миссис Мак-Вильямс, что она глупая, злая женщина? Вряд ли. В общем речь в рассказе идет о людях милых и добрых, о любящих, преданных супругах. Их вздорность, конечно, не самое существенное, но, если верить Марку Твену, весьма характерное для американского обывателя. Это — типичное внешнее. Вот с этим свойством юмора запечатлевать типичное внешнее, делать предмет комически зримым (недаром элементы юмора входят едва ли не в большинство произведений реалистической литературы) связана так глубоко понятая Ильфом и Петровым способность юмора сохранять теплоту внешних примет жизни.

Что из того, что сатирики рассказывают о полюбившихся им героях не только правду большую, но и маленькую, смешную правду? Разве можно обидеть друга, если в присутствии друзей слегка подшутить над его очевидными, но, конечно, второстепенными недостатками? Разве не была присуща Ильфу и Петрову веселая самоирония, и разве не получаем мы удовольствия, когда посмеиваемся над ними

[1] *В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 116.*

самими в тех редких случаях, когда они говорят о себе (в рассказе Ильфа и Петрова «Начало похода» или в очерке Е. Петрова «Пять дней»), и разве это хоть сколько-нибудь уменьшает нашу симпатию и доверие к ним?

Веселые студенты политехникума впервые в жизни едут в международном вагоне и пробуют все кнопки и звонки. Это смешно. Милая девушка советует влюбленному Остапу переключить любовный пыл на пилку дров: «Есть теперь такое течение». Что ж, в суровой юности наших отцов были и такие нелепые «течения». Это тоже было смешно, однако не мешало им любить и крепко и верно. Но вот сами студенты не смешны. В смешном положении оказался Остап, хотя он-то умел вести себя в международном вагоне, и одет был с должным изяществом, и о любви говорил нарядно и выспренно, как положено в романах: «Сияла луна, царица ландшафта...»

Так же противопоставлены советские люди и иностранные журналисты в литерном поезде, едущие на открытие магистрали. Своих соратников по перу Ильф и Петров хорошо знали и умели рассказать о них много смешного. Не утаили они этого смешного и сейчас, не стали рядить своих персонажей в парадные тоги, но при всем том они с большой любовью и гордостью показали, насколько по своей внутренней сущности выше стоят советские люди, чем их зарубежные соседи, потому что сказочно далеки друг от друга два мира — мир прошлого и мир настоящего, хотя их отделяли всего лишь тринадцать лет.

Положительные персонажи и здесь, как обычно у Ильфа и Петрова, не очень-то внушительны внешне. Твердыми фаянсовыми воротничками и шелковыми галстуками блистают иностранцы, с ужасной вежливостью поглядывающие на ударников в сапогах и советских журналистов, явившихся в вагон-ресторан по-домашнему, в ночных туфлях, с запонками вместо галстуков.

Но вот вступают сдержанные характеристики, приоткрывающие внутреннее содержание, и перед нами проходят «провинциал из Нью-Йорка» мистер Бурман; вздорный представитель «свободомыслящей» австрийской газеты господин Гейнрих; «стопроцентная американка», умеющая в провокационных целях застрять на станции, чтобы зарубежные газеты вопили: «Девушка из старинной семьи в лапах диких кавказских горцев»; профессор-экономист, который убедился на открытии Восточной магистрали в

грандиозности строительства в СССР и написал позже об этом книгу, где на двухстах страницах доказывал, что СССР станет одной из самых мощных индустриальных стран, а на двухсот первой заявил, что именно поэтому страну Советов нужно как можно скорее уничтожить. И люди Советской страны — сормовский рабочий, посланный общим собранием; строитель тракторного завода, «десять лет назад лежавший в окопах против Врангеля на том самом поле, где теперь стоит тракторный гигант»; серпуховский ткач, заинтересованный Восточной магистралью, по которой потечет хлопок в текстильные районы. Металлисты, машинисты, шахтеры. И — газетчики.

«Как бы удивился дипломат с теннисной талией, если бы узнал, что маленький вежливый стихотворец Гаргантюа восемь раз был в плену у разных гайдамацких атаманов и один раз даже был расстрелян махновцами, о чем не любил распространяться, так как сохранил неприятнейшие воспоминания, выбираясь с простреленным плечом из общей могилы. Возможно, что и представитель христианских молодых людей схватился бы за сердце, выяснив, что веселый Паламидов был председателем армейского трибунала...»

Правда, описания гайдамацких атаманов, и боев с Врангелем, и армейского трибунала мы в романе не найдем: эти темы Ильф и Петров оставляют другим писателям — эпикам, разрешая столкновение двух миров в миниатюре полудесятком динамичных и острых, в две-три реплики диалогов вроде такого:

« — Раз так,— говорил господин Гейнрих, хватая путиловца Суворова за косоворотку,— то почему вы тринадцать лет только болтаете? Почему вы не устраиваете мировой революции, о которой вы столько говорите? Значит, не можете? Тогда перестаньте болтать!

— А мы и не будем делать у вас революции! Сами сделаете.

— Я? Нет, я не буду делать революции.

— Ну, без вас сделают, и вас не спросят».

Тема столкновения двух миров не была боковой для Ильфа и Петрова. Она очень волновала их. Они будут возвращаться к ней снова и снова. Будут сталкивать скромных героев сценария «Под куполом цирка» с преуспевающим буржуазным дельцом Кнейшицем, чтобы показать, как убога и бессильна мораль старого мира, будут сталки-

вать маленькую московскую работницу Тоню с блеском богатейшей буржуазной страны — Соединенных Штатов Америки, чтобы показать, как убог, давящ духовный мир капитализма, в котором уже нечем дышать выросшему при социализме человеку. Пафосом своих фельетонов, своих очерков и публицистики они будут снова и снова утверждать огромную человеческую и гражданскую ценность советского человека, который вырастает в гиганта, когда его можно сравнить с представителями мира наживы, насилия и лжи.

Героическое можно раскрывать по-разному. Ильф и Петров раскрывали его с восхищенной и немного застенчивой улыбкой юмористов. Эта улыбка озаряет все сцены, связанные с Восточной магистралью. Она видна и в описании того, как неловко забивает последний костыль инженер при доброжелательном смехе костыльщиков, как девочка, поставленная на стол для произнесения речи, сразу «хватает быка за рога» и тоненьким голоском выкрикивает имено то, что надо: «Да здравствует пятилетка!», и в «неуказанном» поцелуе начальника строительства с членом правительства после сдачи рапорта, и в речи ударника, который выступает, стараясь не смотреть на новенький, только что приколотый к его груди орден Красного Знамени. Все эти детали не снижают пафоса, но придают ему своеобразие и теплоту и, может быть, способствуют тому, что ликующий тон этих глав не переходит в декламацию.

Ильфа и Петрова нередко упрекали в том, что в «Золотом теленке» нет «образа советского общества». Но что же тогда, как не «образ советского общества», эти графические, словно острым карандашом очерченные зарисовки Восточной магистрали, непостижимым образом таящие в себе сгусток солнечной радости, которая ярким ретроспективным светом озаряет весь роман, придавая особый смысл каждой его сатирической детали? Что же тогда, как не «образ советского общества», эти лирические отступления в первых частях романа, это множество деталей, подчеркивающих тревогу и страх жуликов, мещан и бюрократов? Что же тогда, как не «образ советского общества», сама идея романа, которая в мире прошлого могла бы родиться только как утопия?

Нелепо, когда «Золотого теленка» ставят особняком в истории советской литературы или соотносят лишь с сатирическими произведениями эпохи. Разве сатирическое про-

изведение сохраняет литературные связи только с произведениями сатирическими же? Разве этот роман не связан теснейшим образом с героической, пронизанной пафосом созидания литературой первой пятилетки? «Золотой теленок» только по своему сатирико-юмористическому жанру, по нацеленности на уничтожение отрицательного стоит особняком среди этой литературы, по идейной же направленности, по материалу, вызвавшему его к жизни, роман этой литературе очень близок. Ведь «Золотой теленок» — один из первых романов, восторженно отозвавшихся на первые успехи индустриализации и великие перемены, начавшиеся в стране. Ильф и Петров и здесь шли еще нехожеными путями: «Соть» Леонова и «Гидроцентраль» Шагинян были ровесниками «Золотого теленка», а «Время, вперед!» Катаева, «День второй» и «Не переводя дыхания» Эренбурга, «Большой конвейер» Я. Ильина появились позже.

Не удивительно, что «Золотой теленок» стал одной из книг, откуда зарубежные читатели получали представление о нашей жизни, о переменах, происшедших в нашей стране.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Почему же все-таки смешно?

В 20-е годы был популярен писатель Пантелеймон Романов. Среди его юмористических рассказов наибольшей известностью пользовался «Русский язык» — рассказ о солдате-мужичке, который в трудную минуту, на поле боя, дал страшную клятву — не произносить гнусных ругательств — и онемел: оказалось, что никаких других слов, кроме брани, он не знал, и теперь не мог ни с соседом перемолвиться, ни рассказать о чем-нибудь, ни приласкать добрым словом бабу. Вот тебе, мол, и богатый, могучий русский язык!

К тому времени, когда Ильф и Петров выступили вместе, одним из самых признанных юмористов был Михаил Зощенко. Писал он в те годы так: «Что-то, граждане, воров нынче развелось. Кругом прут без разбора. Человека сейчас прямо не найти, у которого ничего не сперли.

У меня вот тоже недавно чемоданчик унесли, не доезжая Жмеринки. И чего, например, с этим социальным бедствием делать? Руки, что ли, ворам отрывать?» («Воры», 1926). Иногда он давал лирические картины: «Вот, братцы, и весна наступила. А там, глядишь, и лето скоро. А хорошо, товарищи, летом! Солнце пекет. Жарынь. А ты ходишь этаким чертом без валенок, в одних портках, и дышишь. Тут же где-нибудь птичечки порхают. Букашки куда-нибудь стремятся. Червячки чирикают. Хорошо, братцы, летом» («Бочка», 1925). Зощенко утверждал, что сочинение, написанное подобным «простым, отчасти бестолковым, бытовым языком», делается доступнее, «в силу знакомых сочетаний», самым разнообразным слоям населения [1].

Для Зощенко это была талантливая, несколько ироническая стилизация. Но многие считали, что именно такой язык характерен для русского юмора.

И вот зазвучали интонации Ильфа и Петрова:

«Погода благоприятствовала любви. Пикейные жилеты утверждали, что такого августа не было еще со времен порто-франко. Ночь показывала чистое телескопическое небо, а день подкатывал к городу освежающую морскую волну. Дворники у своих ворот торговали полосатыми монастырскими арбузами, и граждане надсаживались, сжимая арбузы с полюсов и склоняя ухо, чтобы услышать желанный треск. По вечерам со спортивных полей возвращались потные счастливые футболисты. За ними, подымая пыль, бежали мальчики. Они показывали пальцами на знаменитого голкипера, а иногда даже подымали его на плечи и с уважением несли» [2].

[1] *См. авторское вступление к повести Зощенко «Возвращенная молодость» (Л., 1933).*

[2] *При этом явном и, конечно, сознательном контрасте стилей Ильф и Петров и Зощенко никогда не были литературными противниками. Надо иметь в виду, что в юмористике 20—30-х годов Зощенко был таким же почти бесспорным авторитетом, каким являются Ильф и Петров для юмористической литературы наших дней. Ильф и Петров не раз упоминали о нем с большой симпатией в своих фельетонах. Зощенко принадлежит проникновенная статья памяти Ильфа, в ней чувствуется теплое отношение к неповторимому таланту Ильфа и Петрова. Но писали они все-таки очень разно, и не нужно в сопоставлении их стилей видеть, как это сделала критик Н. Чудакова («Вопросы литературы», 1965, № 8), какую-то тенденцию к умалению литературных заслуг М. Зощенко.*

Это было так спокойно, так неожиданно правильно и просто, что кое-кому казалось не по-русски. В этом стиле, как, впрочем, и в стилях других писателей-одесситов, товарищей и сверстников Ильфа и Петрова, хотелось видеть сколок с чужих языков, традиции, восходящие не к русской, а к изящной французской литературе, занесенные к нам западноевропейскими ветрами, теми теплыми ветрами, что дуют с Черного моря, что приходят вместе с заморскими кораблями и запахами соли и солнца.

Эта легенда была заманчива и живуча. В начале 30-х годов с ней спорил Г. Корабельников, доказывая, что Ильф и Петров идут от жизни, а не от литературы, что содержание и сюжет «Двенадцати стульев» выросли на русской, советской почве, что они жизненны, а не литературно-традиционны. Но даже потом, когда параллели с явлениями зарубежных литератур стали считаться чуть ли не дурным тоном, версия о том, что романы Ильфа и Петрова восходят к традициям западноевропейской, главным образом французской литературы, жила еще долго, и долгое время стиль Ильфа и Петрова казался критике чем-то хотя и очень привлекательным, но все-таки чужеродным.

А между тем не только содержание сатиры Ильфа и Петрова, проникнутой духом времени, духом борьбы и коммунистической идеологии, национально и современно. Самый их юмор, характер острот, оттенки иронии — это ново, и все-таки в глубинах своих это все нам близко: это национальный русский юмор, отшлифованный классической литературой XIX в., обогащенный стихией украинского и еврейского юмора юга России, преображенный оригинальным талантом Ильфа и Петрова. Это новый вариант, новый этап того юмора, который звучал и в «Графе Нулине», и в «Мертвых душах», у Козьмы Пруткова и в чеховских рассказах, юмора бесконечно разнообразного и все-таки единого в своем национальном своеобразии.

Юмор Ильфа и Петрова вышел из гущи южнорусской жизни. Все это сказочное богатство, с детства окружавшее их,— и одесское яркое солнце, и сверкающее море, и звонкий воздух, так напоминавшие об Италии, Южной Франции, и обилие красок, и обилие смеха,— все это было русское. И щедрый сноп юмористических талантов, которые дала Одесса в 20-е годы,— И. Бабель, В. Инбер, В. Катаев, Ю. Олеша, Л. Славин, не говоря уже об Ильфе и Петрове, талантов, окрашенных южным солнцем и южным морем,—

тоже был закономерным явлением русской жизни. Иногда говорят, что Одесса в России — почти то же, что для Франции Прованс с его литературными традициями, песнями и смехом. Но ведь Прованс не перестает быть Францией.

Самобытное и самостоятельное, тесно связанное с жизнью страны, творчество Ильфа и Петрова вместе с тем множеством нитей было связано и с ее литературной жизнью, в которой литературная Одесса была лишь частицей. Пожалуй, не меньше, чем Катаев, Бабель и Олеша, в творчестве Ильфа и Петрова отразился Михаил Булгаков. Причем если близость к В. Катаеву чувствуется где-то на первых страницах «Двенадцати стульев» и потом исчезает, то близость к Булгакову, в «Двенадцати стульях» почти незаметная, позже становится явственней. (Это тяготение было взаимным. В 30-е годы его можно увидеть в творчестве Булгакова. Близость к Ильфу и Петрову чувствуется в его комедии «Иван Васильевич». И даже некоторые страницы романа «Мастер и Маргарита», вероятно, были бы написаны иначе, если б не существовал уже к тому времени «Золотой теленок».)

С Булгаковым Ильфа и Петрова роднил Гоголь, хотя подходили они к Гоголю как бы с разных сторон. Краски Булгакова-сатирика густы и сочны, он был сознательным последователем гоголевского гротеска, гоголевской фантастики с элементами мистики, фантасмагории, отличающей повести «Нос», «Портрет», «Записки сумасшедшего». Краски Ильфа и Петрова светлы и прозрачны, мистика даже косвенно не касалась их сатиры, и фантасмагория была ей в общем чужда. И все-таки именно Гоголь был для Ильфа и Петрова, как и для Булгакова, писателем, наиболее близким художественно, осознанно близким. Не случайно, советуя молодому писателю (в уже цитированном письме В. Беляеву) равняться на классиков, Е. Петров в числе нескольких великих имен называет имя Гоголя. В течение многих лет Иностранец Федоров («Иностранец Василий Федоров» — так именуется картузник в губернском городе NN в «Мертвых душах») был излюбленным псевдонимом Е. Петрова.

Как известно, у нас немало говорилось о традициях гоголевской сатиры, отмечались ее демократические тенденции, патриотический дух, пафос социального обличения. А ведь черты эти, действительно свойственные Гоголю, давно уже перестали быть собственно гоголевскими

и даже собственно сатирическими чертами, сделавшись особенностью едва ли не большинства передовых литературных явлений. Между тем сатира Гоголя отличается большим художественным своеобразием, плодотворным для истории литературы, и мы можем говорить не только об индивидуальной сатире Н. В. Гоголя, но о гоголевской сатире как сатире определенного художественного типа, художественного направления, к которому принадлежат Ильф и Петров.

Еще Белинский отметил, что сатирическое направление, никогда не прекращавшееся в русской литературе, «переродилось в юмористическое, как более глубокое в технологическом отношении и более родственное художественному характеру новейшей русской поэзии» [3].

За столетие несколько изменилась терминология. Слово «юмористический» Белинский употребил не в том смысле, в каком употребляем его мы, подразумевая ясный комический эффект. Он не намеревался подчеркнуть ни остроумия Гоголя, ни даже того, что считал его сатиру смешной и веселой по сравнению с сатирой XVIII в. Более того, за глубину мысли и мироощущения он называл ее серьезной, даже утверждал (в статье «Похождения Чичикова, или Мертвые души»), что не видит в ней ничего шуточного и смешного.

Под «юмористическим направлением» Белинский понимал широту и глубину охвата жизни, появившиеся в сатире вместе с Гоголем, пафос повседневности, который он выше всего ценил в произведениях Гоголя, окрашенные истинным, не придуманным, а из жизни почерпнутым юмором и мудрой, спокойной, так далекой от острословия усмешкой.

Иными словами, существенным в «художественном характере новейшей сатиры», сатиры гоголевского типа, Белинский считал то же, что является существом «художественного характера» сатиры Ильфа и Петрова: стремление развернуть широкие и верные картины жизни общества, с богатейшим разнообразием ее примет, внешних и внутренних, глубинных и поверхностных, временных, местных, исторических, бытовых, социальных. Сатира гоголевского типа не перестала обличать, но она стала живописать, запечатлевать в полнокровных образах,

[3] *В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. 2. М., 1948, стр. 733.*

и поэтому обличение ее сделалось глубже и убедительней, а характер ее — более художественным.

С другой стороны, сатира Гоголя носит юмористический характер и без поправки на историческое значение слова, в непосредственном, прямом его значении.

Далеко не вся художественная сатира является юмористической в таком смысле. Достаточно вспомнить сатиру Лермонтова (например, «Думу»), многие сатирические образы Щедрина (Иудушку Головлева) или Горького (образ Желтого Дьявола), чтобы убедиться в этом. Конечно, они построены на комическом: без комического сатиры нет. Но, воспроизводя глубинный комизм образов и явлений, эта сатира равнодушна к проявлениям комизма внешнего. Ее образы не смешны. Они скорее трагичны, грозны, мрачны.

У сатиры же Гоголя другой художественный колорит. Его Манилов или Ноздрев, его Коробочка или губернские дамы — образы огромного внутреннего комизма, комизма сатирического, говорящего о бессмысленности существования такого рода людей. Но сколько и внешнего, юмористического комизма в их поведении, в их разговорах, в их отношениях с Чичиковым, в умильных беседах Манилова с супругой или в покупках Ноздрева на рынке. Недаром Белинский писал, что «Мертвые души» «не раскрываются вполне с первого чтения даже для людей мыслящих: читая их во второй раз, точно читаешь новое, никогда не виданное произведение». Действительно: знакомясь с «Мертвыми душами», воспринимаешь главным образом внешнюю, юмористическую сторону; когда же книга прочитана, юмористическое отодвигается и на передний план выходит глубокое подспудное содержание, говорящее о трагическом комизме жизни крепостнической России, о неприемлемости бессмысленного помещичьего господства, о засилье невежества, лицемерия и стяжательства. Юмористическое оказывается вспомогательным, во всей его силе раскрывается горечь сатирического, и книга оставляет страшное, а не смешное впечатление. В этом секрет и своеобразие впечатляющей силы «Мертвых душ».

Юмор Ильфа и Петрова наделен иными красками, и сатирическая глубина их произведений лишена горечи, но в самом стремлении раскрыть сатирическое через внешний комизм юмористических деталей, т. е. и в другой характерной особенности их творческого лица, Ильф и Петров

идут за Гоголем как писатели близкой ему художественной манеры.

Можно найти в произведениях Ильфа и Петрова и отдельные приемы гоголевской сатиры. Традиционный сюжет, так сближающий композицию «Двенадцати стульев» с композицией «Мертвых душ». Развернутые сравнения, возникающие как бы вскользь и разрастающиеся в целый вставной рассказ с новыми образами и едва ли не новой темой. Лирические отступления, гневный, восторженный или торжественный пафос которых вторгается в сатирический текст. В этом пафосе Белинский видел благородную гоголевскую субъективность, его «душу живу». Этот пафос освещал романы Ильфа и Петрова и придавал им столько необычности. Мы найдем у них гоголевские образы и гоголевские реплики, спародированные или заново осмысленные.

Но не нужно искать у Ильфа и Петрова полного восстановления приемов гоголевской сатиры. Едва ли не прежде, чем сходство, бросается в глаза резкое различие в стиле: вместо спокойного, медлительного повествования, позволяющего то и дело останавливаться в раздумье или в созерцании окружающих мелочей,— экономия средств, афористичность и напряженность почти каждой фразы. Гоголь мог дать развернутое сравнение по поводу малой детали и описывать «докучные эскадроны мух», кружащиеся над рафинадом, едва заметив в них сходство с черными фраками на балу у губернатора. Ильф и Петров при бегали к таким широким сравнениям только в самых острых сюжетных ситуациях (сравнение с карточным игроком Остапа в момент, когда он распутывает наконец дело Корейко и тут же терпит неудачу в шантаже) или при решении основной идеи романа (сравнение Остапа с неудачливым конферансье).

Гоголь давал пространные описания — трактира и помещичьего дома, русской деревеньки или городского пейзажа, любовно подбирая все новые и новые подробности: «Город никак не уступал другим губернским городам: сильно била в глаза желтая краска на каменных домах и скромно темнела серая на деревянных. Домы были в один, два и полтора этажа, с вечным мезонином, очень красивым, по мнению губернских архитекторов. Местами эти дома казались затерянными среди широкой, как поле, улицы и нескончаемых деревянных заборов; местами сби-

вались в кучу, и здесь было заметно более движения народа и живости...» И т. д. и т. д.

У Ильфа и Петрова описания скупы, в две-три строки, и в тех редких случаях, когда они разворачиваются до абзаца, их отличают насыщенность, динамичность и необычность средств выражения, как в этом часто цитируемом пейзаже из «Золотого теленка»:

«Горящий обломок луны низко висел над остывающим берегом. На скалах сидели черные базальтовые, навек обнявшиеся парочки. Море шушукалось о любви до гроба, о счастье без возврата, о муках сердца и тому подобных неактуальных мелочах. Звезда говорила со звездой по азбуке Морзе, зажигаясь и потухая. Световой туннель прожектора соединял берега залива. Когда он исчез, на его месте долго еще держался черный столб».

Но разве это удивительно? Разве не удивительней было бы, если бы Ильф и Петров стали восстанавливать во всех ее интонациях лукавую и размеренную гоголевскую речь спустя почти сто лет после того, как она отзвучала, после того, как в литературу вошел Чехов с его экономной, афористичной прозой, с его верными, но никогда до него не испробованными скупыми сравнениями и метафорами? После того, как юный Маяковский, глубоко чувствуя новые требования к языку, которые ставило время, писал еще в 1914 г., несколько гиперболизируя в тогдашнем своем увлечении: «...Вместо периодов в десятки предложений — фразы в несколько слов. Рядом с щелчками чеховских фраз витиеватая речь стариков, например Гоголя, уже кажется неповоротливым бурсацким косноязычием. Язык Чехова определенен, как „здравствуйте", прост, как „дайте стакан чаю". В способе же выражения мысли сжатого, маленького рассказа уже пробивается спешащий крик грядущего: „Экономия!"» [4]

Ильф и Петров сознательно добивались обновления сатирического стиля. Их черновики нередко написаны более «по-гоголевски», чем окончательные, законченные тексты. В одном из ранних вариантов «Золотого теленка» было, например, такое описание: «Поля продолжали медленно вращаться по обе стороны машины. То выскакивала ветряная мельница, беспокойно махавшая решетчатыми руками, то бежали с поля наперерез машине босоногие

[4] *В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 301.*

мальчики, то брыкалась вдали потревоженная автомобильным шумом пятнистая корова». Этот перечень подробностей писатели заменили одной, но зато неожиданной и вобравшей в себя все запустение дороги, по которой катила «Антилопа»: «Большая рыжая сова сидела у самой дороги, склонив голову набок и глупо вытаращив желтые незрячие глаза. Встревоженная скрипом „Антилопы", птица выпустила крылья, вспарила над машиной и вскоре улетела по своим скучным совиным делам. Больше ничего заслуживающего внимания на дороге не произошло».

Перечислением малозначительных деталей начиналась в черновиках и глава вторая «Золотого теленка»: «Хлопотливо проведенное утро закончилось. Стало жарко. В бричке, влекомой толстыми казенными лошадьми, проехал заведующий уземотделом, закрываясь от солнца портфелем. У палатки мороженщика стояла небольшая очередь граждан, желающих освежиться мороженым с вафлями. Голый мальчуган с пупком, выпуклым, как свисток, мыкался среди девушек, которые все еще рассеянно листали свои книги».

Но этот дышащий провинциальной скукой и старгородской тишиной пейзаж, который был бы еще уместен в романе «Двенадцать стульев», авторов «Золотого теленка» не удовлетворяет.

Бричку, «влекомую» толстыми лошадьми, сменяет деталь грохочущего городского дня: «По главной улице на раздвинутых крестьянских ходах везли длинную синюю рельсу. Такой звон и пенье стояли на главной улице, будто возчик в рыбачьей брезентовой прозодежде вез не рельсу, а оглушительную музыкальную ноту».

Скучающая очередь к мороженщику и мальчик с пупком уступают место тоже свидетельствующим о жаре, но более живописным и, главное, более современным деталям городского пейзажа — витринам, в стекла которых ломилось солнце. Здесь и юмористически изображенная витрина магазина наглядных пособий («где над глобусами, черепами и картонной, весело раскрашенной печенью пьяницы дружески обнимались два скелета»), и сатирический штрих: бедное окно мастерской штемпелей и печатей, увешанное эмалированными табличками со всеми вариантами надписей («Закрыто», «Закрыто на обед», «Закрыто для переучета товаров»), и лениво греющийся на солнце среди труб, мандолин и балалаек бас-геликон, который можно бы-

ло бы, как слона или удава, показывать в зоопарке детям, чтобы они смотрели на удивительную трубу большими чудными глазами.

При этом Ильф и Петров стремились не просто обновить ритм, общее звучание своего художественного языка. Последовательно и упорно добивались они, чтобы сквозь всю систему их образов просвечивала современность, чтобы их стиль отвечал времени.

В этом стремлении они опускают в самом начале романа отличный кусок текста с огромной лужей на арбатовской площади, через которую своеобразный рикша за известную мзду таскает людей. Они, конечно, видели своими глазами и эту лужу и много других. Но лужа — это было старо. Лужа была еще у Гоголя. Время выдвинуло другие, в том числе и сатирически более характерные приметы. И вместо столетней лужи деталями арбатовского пейзажа становятся «Храм спаса на картошке» и фанерная арка с свежим известковым лозунгом: «Привет 5-й окружной конференции женщин и девушек!». Эти детали тоже не парадны. Но они новы, современны, живы. (А лужа — она не совсем исчезла из романа, потому что не исчезла она в жизни. Лужа вызвала страстное и продуманное выступление по поводу тысячелетних и тысячеверстных российских дорог, которым теперь кончается шестая глава «Золотого теленка».)

Сатира Ильфа и Петрова выросла на традициях отечественной литературы, немыслима без них и в то же время отлична от всего, что ей предшествовало, как отличны друг от друга во многом очень существенном даже родственные явления нашей литературы, как несходны при всей их огромной близости Пушкин и Маяковский, Тургенев и Толстой, Гоголь и Салтыков-Щедрин.

В творчестве Ильфа и Петрова, особенно в колорите их романов, прежде всего поражает светлое, веселое, радостное звучание. Оно шло от новизны идейного содержания сатиры Ильфа и Петрова, но выражалось не только в этой новизне. По-видимому, не могли сатирические интонации романов, освещенных совершенно новым взглядом на мир, быть такими же, как и пятьдесят, и сто лет назад. Тон юмора, колорит образной ткани этих романов оказался новым, насыщенным радостью и солнцем настолько, что даже пейзажи их (конечно, авторы сделали это непроизвольно) в большинстве случаев весенние и летние, ясные,

светлые, словно солнце почти никогда не закатывается на нашем небе, разве что в сатирических финалах, чтобы подчеркнуть безнадежное, как осенний дождь, разочарование кладоискателей в «Двенадцати стульях» или чтобы оттенить холодное, как зимняя ночь на лимане, одиночество новоявленного графа Монте-Кристо в «Золотом теленке».

И «Двенадцать стульев», и «Золотой теленок» — это сатира, написанная смешно, и не только смешно, но и весело.

У сатиры может быть много оттенков. Недаром слово «смешно», которым в быту определяется восприятие комического, часто произносится серьезно, гневно или грустно: комическое, то, что «смешно», не всегда вызывает смех вслух, а смех вслух не всегда бывает веселым и радостным.

Так хорошо известен грозный, грустный или горький смех русской сатирической классики, смех «Мертвых душ», «История одного города», «Унтера Пришибеева», смех, за которым встают «невидимые миру слезы». Но за горьким смехом Гоголя-сатирика таилось его неприятие системы лжи, лицемерия и стяжательства, в гуще которой он вынужден был жить, а Ильф и Петров уже не знали такой системы. Но за грозным смехом Щедрина стояло понимание, что только революционное уничтожение самодержавия ликвидирует мучительную нелепость обличаемых им явлений, а Ильф и Петров были дети победившей революции. Они смеялись вслух, весело, без затаенной горечи, без невидимых миру слез. Это было выражением требований, которые ставило время, полное пафоса ломки и утверждения, время ненависти к скепсису и презрения к нытью. Это было выражением оптимистического мировоззрения и молодости художников.

Ильф и Петров знали, что в веселом смехе таятся боевые свойства, что юмористически окрашенный сатирический образ, смешной образ, может метко бить в цель. Смех — оружие верное, потому что чувство смешного — чувство коллективное, заразительное, объединяющее. Разве менее беспощадны образы людоедки Эллочки («Двенадцать стульев»), Ухудшанского с его «торжественным комплектом» («Золотой теленок») или товарища Горилло с его фантастическим проектом «прогулочной работы» («Веселящаяся единица») оттого, что они очень смешны? Напротив. Скажите о халтурщике публично, что он пользовался «торжественным комплектом» Ухуд-

шанского, и критические речи будут излишни. Обвините бездушного хозяйственника, который думает не о людях, а о человеко-единице, в том, что его проекты подобны проектам товарища Горилло,— взрыв смеха будет ему приговором.

Ильф и Петров ценили эффект смешного. Они знали оптимистическую силу смеха, его способность заряжать активностью и жизнелюбием. Недаром их герой, посмеявшись в горький час поражения, чувствует себя обновленным и помолодевшим («как человек, прошедший все парикмахерские инстанции: и дружбу с бритвой, и знакомство с ножницами, и одеколонный дождик, и даже причесывание бровей специальной щеточкой»).

У смеха есть замечательное свойство: он приподымает того, кто смеется, над тем, что представляется смешным. Он унижает врага и наполняет чувством уверенности того, кто находит в себе силы смеяться над противником. Чернышевский теоретически объяснял это его свойство: «Впечатление, производимое в человеке комическим, есть смесь приятного и неприятного ощущения, в которой, однако же, перевес обыкновенно на стороне приятного; иногда перевес этот так силен, что неприятное почти совершенно заглушается. Это ощущение выражается смехом. Неприятно в комическом нам безобразие; приятно то, что мы так проницательны, что постигаем, что безобразное — безобразно. Смеясь над ним, мы становимся выше его» [5].

Эту особенность смеха хорошо знал и ценил Энгельс. Он писал, например, в предисловии к книге «Крестьянская война в Германии», характеризуя успехи рабочих в борьбе с «работодателями»: «...борьбу они большей частью ведут с юмором, который является лучшим доказательством их веры в свое дело и сознания собственного превосходства» [6]. Или в другом месте, в письме И. Ф. Беккеру, говоря о столкновении рабочих с полицией: «Эта борьба везде и всегда ведется с большим успехом и, что лучше всего,— с большим юмором. Полицию побеждают и вдобавок еще высмеивают. И эту борьбу я считаю при настоящих обстоятельствах самой полезной. Прежде всего она поддерживает у наших людей презрение к врагу» [7].

[5] *Н. Г. Чернышевский. Эстетика и литературная критика. М.— Л., Гослитиздат, 1951, стр. 105.*

[6] *К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 18, стр. 498.*

[7] *Там же, т. 36, стр. 93.*

От глубокого понимания этой ни с чем не сравнимой радостной и бьющей силы смеха и идет такое бережное, любовное отношение к нему Ильфа и Петрова. Острое чувство смешного контролировало их работу. В значительной степени сообразно с требованиями смешного отбирались художественные средства.

Однако только на первый взгляд может показаться, что художественная ткань романов Ильфа и Петрова сплетена из острых слов и афоризмов, пародийных реплик, неожиданных эпитетов и небывалых ситуаций. На самом деле она соткана из многочисленных наблюдений, из виденного, слышанного, осязавшегося. Почти каждая острота ее, почти каждый веселый штрих и задорная шутка — это не столько блестки остроумия, сколько крупинки жизни, иногда выдаваемые за игру ума.

Казалось бы, что может быть невероятнее корпорации самозванных детей лейтенанта Шмидта? Жулик, выдающий себя за сына героического лейтенанта и эксплуатирующий доверие добряков,— еще куда ни шло. Но тридцать самозванных «сыновей» и четыре «дочери», их корпорация и конвенция? Что родило их, если не насмешливая фантазия авторов? Но не будем торопиться с выводами.

Заглянем в эту тетрадь, обыкновенную, школьного формата тетрадь в клеенчатой обложке, которую вел Ильф в 1925—1926 гг. и которая ныне хранится в его архиве. В эту тетрадь Ильф вклеивал вырезки из газет, главным образом областных,— объявления, смешные заголовки, любопытные сообщения. Здесь вырезки из «Прикамской правды», «Красноярского рабочего», «Красной Керчи», «Красного Дагестана», «Советской Сибири» и многих, многих других. Никаких записей, никаких пометок. Только название газеты, число да иногда красная черта, отчеркивающая печатную фразу.

На газетной полосе эта фраза или этот заголовок, вероятно, не привлекли бы нашего внимания. Выделенные Ильфом, они словно загораются, освещенные изнутри комизмом. «В этой картине человеческий гений дошел до своего великого ПРЕДЕЛА!» — подлинная реклама кинофильма «Остров погибших кораблей». Смешные названия и имена, к которым был так внимателен Ильф: «Зубной врач Л. М. Ерусалимчик»; «Горилло» — надпись в Воронежском этнографическом музее... И пони-

маешь, что известная фраза в «Записных книжках»: «Мазепа меняет фамилию на Сергей Грядущий. Глуп ты, Грядущий, вот что я тебе скажу»,— не выдумка, а раздумье по поводу вот так же промелькнувшего в газете сообщения.

Вот группа заметок, позже использованных Ильфом и Петровым в романах.

Портрет человека в чалме и к нему афиша: «Исключительный интерес для всех! Небывалая сенсация! Гастроли известного исследователя, ученого экспериментатора, разоблачителя тайн и чудес Индии и Египта...» Да ведь это не что иное, как образчик афиши, которую вместе с чалмой возил Остап Бендер, он же Иоканаан Марусидзе и любимец Рабиндраната Тагора.

Объявление: «Требуются: в Вологду — в коллектив: любовник, инженю, героиня, комик; в Севастополь—2-й резонер; в Омск — любовник...» Конечно, именно это имел в виду Ильф, когда четыре года спустя писал в «Золотом теленке»: «Актер поедет в Омск только тогда, когда точно выяснит, что ему нечего опасаться конкуренции и что на его амплуа холодного любовника или „кушать подано“ нет других претендентов».

Объявление: «Поступила в продажу экономическая краска разных цветов». Вот откуда извлекли Ильф и Петров эпитет «экономический» к серому цвету рубашки в «Летучем голландце».

Среди вырезок — заметка о «землепроходцах», пеших путешественниках-шарлатанах, с которыми читателю суждено было встретиться вновь в фельетоне Ильфа «Путешественник» и чей значительно смягченный иронический силуэт промелькнул в первой главе «Золотого теленка»; заметка «Охота на кошек», шаржированно пересказанная в речи Бендера «Как в городе Н. наступил рай», и т. д. и т. д.

И наконец — целая подборка вырезок о жуликах, выдававших себя за кого-нибудь! Вот они, знакомые лица, живые прототипы тридцати сыновей и четырех дочерей лейтенанта Шмидта. Калмычка, утверждавшая, что она дочь Сун Ят-сена, и пользовавшаяся услугами доверчивых разинь. Заметка о «Дуняше Петерш», изъездившей Сибирь и получавшей пособия... как героиня фильма «Красные дьяволята»! Разве Шура Балаганов — это рыжее «дитя» лейтенанта Шмидта — более невероятен, чем героиня при-

ключенческого фильма, представляющая в крайнем случае справку, что она участвовала в съемках... в качестве уборщицы киностудии?

Сатирики имели основание заявить, что «по всей стране, вымогая и клянча, передвигаются фальшивые внуки Карла Маркса, несуществующие племянники Фридриха Энгельса, братья Луначарского, кузины Клары Цеткин или, на худой конец, потомки знаменитого анархиста князя Кропоткина». Это была не занимательная фантазия, а газетный факт, разве что гиперболизированный.

Даже идея корпорации жуликов родилась не на страницах веселого романа, а пришла в него из жизни. Старая Москва, Москва деревянных домов, сомнительных ночлежек и рынков, Москва «Сухаревки» и «Хитровки» — та Москва, которая еще не вполне исчезла, когда Ильф и Петров поселились в столице, знавала и подобные корпорации. Об одной из них — о группе «нищих-аристократов» — можно прочесть в книге В. Гиляровского «Москва и москвичи». «Они работали коллективно, разделив московские дома на очереди. Перед ними адрес-календарь Москвы. Нищий-аристократ берет, например, правую сторону Пречистенки с переулками и пишет двадцать писем-слезниц, не пропустив никого, в двадцать домов, стоящих внимания. Отправив письмо, на другой день идет по адресам...» [8]

Итак, в задорном и невероятном этом образе ничего фантастического нет. Основа его — жизненна и реальна, и только в веселом гротескно-пародийном его освещении блещут авторские выдумка и остроумие.

При первом взгляде, еще не задумавшись, вы, может быть, воспримете внешнюю, веселую сторону событий. Но, едва остановив свое внимание на образе, вы чувствуете, что он пародиен. Что пародируется здесь? То, что даже жулики вынуждены планировать свою деятельность под напором планового стиля нашего хозяйства, в котором регулируется все, включая и спрос и предложение рабочей силы? По форме — да. Это — верхний слой пародии, пародия-форма, цель которой — задать юмористический тон повествованию. Такой пародии, посмеивающейся над тем, что авторы не думают осуждать, что для них прием-

[8] *В. Гиляровский. Москва и москвичи. Очерки старомосковского быта. М., 1955, стр. 55.*

лемо или даже дорого, в произведениях Ильфа и Петрова немало. Но, когда образ воспринят читателем до конца, она как бы сдвигается и под ней проступает пародийная сущность образа, жесткая и злая. Обнажается новый, уже третий слой образа, и мы начинаем догадываться, что это не столько бытовая сатира (хотя элемент бытовой сатиры здесь очевиден), сколько сатира на современные Ильфу и Петрову международные события и что Сухаревская конвенция самозванных детей лейтенанта Шмидта разве что по солидности и по масштабу отличается от международных лиг и конвенций, при помощи которых капиталистические державы и монополии делили чужие территории.

Образ многослоен. Его художественная глубина — от глубокого знания Ильфом и Петровым жизни. Его внешняя реальность — от знания писателями лица жизни, гримас и черточек этого лица. И такое сочетание характерно для их стиля. Оно и создает атмосферу достоверности в их романах, подкупает читателя, захватывает его.

Ильф и Петров умели видеть. Без этого они не были бы Ильфом и Петровым. Без этого мы не могли бы говорить об отчетливых приметах времени и эпохи в «Двенадцати стульях» и «Золотом теленке», приметах, таких различных в обоих романах, хотя между действием их прошло всего три года. Писатели любили и умели смотреть. Это хорошо помнят все, близко сталкивавшиеся с ними. «Ильф называл себя зевакой. „Вы знаете: я — зевака! Я хожу и смотрю“,— так рассказывает в статье „Об Ильфе“ Ю. Олеша.— Детское слово — „зевака“. Похожий на мальчика, вертя в разные стороны головой в кепке с большим козырьком, заглядывая, оборачиваясь, останавливаясь, ходил Ильф по Москве. Он ходил и смотрел...»

Он сделал это своей профессиональной привычкой. Почти каждое утро в течение многих лет он выходил из дому, сначала — один, потом — с Евгением Петровым. Шел не торопясь, останавливался у объявлений, рассматривал прохожих, читал вывески. И видел, видел, видел. Видел то обилие комического, которое поражает нас в его и Петрова произведениях. Все было для него материалом, которому предстояло дать толчок для художественных обобщений. «Записывайте, беспрерывно записывайте,— говорил он Е. Петрову. — Иначе все забудется. А записывать ужасно не хочется. Хочется глазеть, а не записывать. Но записывать нужно. Ничего не поделаешь».

Когда Ильф умер, Петров мучительно долго не мог отказаться от привычки гулять вдвоем по Москве. В. Ардов рассказывает, что Петров нередко увлекал его на такие прогулки.

Трудно поверить, как много среди самого остро смешного и необычного в «Двенадцати стульях» и «Золотом теленке» не придумано, не сочинено, а увидено, услышано, повторено. Так нравившаяся Ильфу и Петрову фамилия Пружанский (она встречается в записях Ильфа, в «Золотом теленке», в «Графе Средиземском», в «Путешествии в неведомую страну») существует на самом деле. В Одессе и ныне встречается фамилия Берлага. Бендер — это тоже не придумано, и Кониболотского можно встретить не только в записной книжке Ильфа.

Один из первых рецензентов «Двенадцати стульев» отметил как очень удачно спародированное имя Евпл. Ильф сделал следующую пометку на рецензии: «Евпл — имя не спародированное, а настоящее. Пора бы знать!».

Близкие Ильфу и Петрову люди хорошо знали прототипов многих героев их романов и фельетонов. Они узнавали знакомых в Гаргантюа, Изнуренкове, в писателе Оловянском (герой фельетона «Головой упираясь в солнце») и даже в таких обобщенно-типизированных персонажах, как людоедка Эллочка и Никифор Ляпис.

Прототип нашелся даже у такого сугубо литературного, пародийного (здесь чувствуется пародия на «Отца Сергия» Л. Толстого), казалось, рожденного только игрою ума персонажа, как гусар-схимник Алексей Буланов. Историк М. Гельцер опубликовал точные сведения об этом блестящем офицере и путешественнике, принявшем монашество, чья судьба шаржированно пересказана Ильфом и Петровым, и опубликовал даже... фотографию «абиссинского мальчика Васьки», «нового друга» графа Буланова, персонажа совсем уж невероятного, воспринимавшегося как шутка, близкая каламбуру [9].

Прототипы были не только у персонажей, но и у явлений и ситуаций, изображенных в романах Ильфа и Петрова. П. Лавут рассказывает. Однажды Маяковский обратился к

[9] *См.:* **М. Гельцер.** *Гусар-монах (о прототипе графа Буланова А. М. Булатовиче). «Огонек», 1960, № 31. Одновременно с М. Гельцером и независимо от него дал сообщение о Булатовиче В. Карташов в статье «Географ, гусар, схимник» (сб. «На суше и на море». М., Географиздат, 1960, стр. 549—550).*

нему с вопросом: «„12 стульев“ Ильфа и Петрова читали? — Недавно прочел.— Помните, там клуб?— Конечно, помню.— А Полтаву помните?» В Полтаве они были года за три до этого разговора и обратили внимание на железнодорожный клуб — «красивый, новый и знаменитый», и был этот клуб выстроен на сто тысяч, выпавших на почти брошенную облигацию. «В романе талантливая ситуация, но придумана, а в Полтаве реальные деньги и реальный клуб»,— сказал Маяковский. «Я стал соображать,— пишет Лавут:— Ильф уже тогда сотрудничал в „Гудке“. Клуб железнодорожный? Значит, он об этом, безусловно, знал. Полтавский клуб явился, вероятно, одним из источников для финала „12 стульев“» [10].

Но и тогда, когда конкретного прототипа нет, чаще всего можно найти реальный, наблюденный факт, от которого разворачивается гротескный образ. Вот как складывается, например, образ «резинового Полыхаева» — буквально на глазах у читателя.

Ильф и Петров приступают к нему так: «Начальник „Геркулеса“ давно уже не подписывал бумаг собственноручно. В случае надобности он вынимал из жилетного кармана печатку и, любовно дохнув на нее, оттискивал против своего титула сиреневое факсимиле». Здесь нет гротеска. Здесь нет даже гиперболы. Это лишь верно подмеченная маленькая бытовая деталь, показавшаяся Ильфу и Петрову комичной. В конце 20-х годов было увлечение резиновыми печатками-факсимиле. Это была мода, и многим молодым людям нравилось бесконечно оттискивать лиловую копию своей подписи. Появились печатки-экслибрис и печатки-резолюции, вроде «утверждено» или «принято».

Где увидели Ильф и Петров своего Полыхаева, с упоением прижимавшего к бумаге фиолетовую резину, мы не знаем. Но, конечно, они увидели его, остановились перед ним и поняли: для него это не просто мода. Что-то в холоде резиновой печатки перекликалось с бюрократическим характером ее владельца. В неяркой маленькой детали неожиданно проявилось существо вещей. Проявилось под острым взглядом сатириков, еще недоступное рассеянному взгляду читателя.

[10] *П. И. Лавут. Маяковский едет по Союзу. М., «Советская Россия», 1963, стр. 117.*

И писатели обращаются к гиперболе, которая позволит нам увидеть то, что уже уловил художник.

А что, если б такому Полыхаеву дать дюжину печаток-резолюций — на разные случаи служебной жизни? Если он сейчас любовно дышит на одну, с какой нежностью он сжимал бы их поочередно! У Полыхаева не хватило бы фантазии на такое изобретение? Авторы охотно дарят ему свою фантазию: пусть Полыхаев изобретает, пусть изобретает то, к чему больше всего лежит его сердце. Так рождается первый каучуковый набор:

«Не возражаю. Полыхаев».

«Согласен. Полыхаев».

«Прекрасная мысль. Полыхаев».

«Провести в жизнь. Полыхаев».

Так вот что привлекало Полыхаева в резине. Вот на что он употребил бы свою фантазию, если б она у него была,— конечно же, на то, чтобы не думать, чтобы без случайных отклонений и описок штамповать резолюциями попадающие к нему бумаги, без помех оперируя куцым бюрократическим лексиконом, холодным, как резина, убогим, как резина, и растягивающимся, как резина. Сатирическая мысль обнажилась. Перед нами гипербола.

Но для иронической выдумки Ильфа и Петрова это лишь взлетная площадка. Полыхаев «утверждающий» уложился в четыре резолюции. А ведь ничуть не сложнее рационализировать Полыхаева «карающего». Разве что на этот раз он будет несколько многословней, под влиянием обуревающего его упоения властью. Рождается вторая партия стандартных каучуковых изречений:

«Объявить выговор в приказе. Полыхаев».

«Поставить на вид. Полыхаев».

«Бросить на периферию. Полыхаев».

«Уволить без выходного пособия. Полыхаев».

Затем стандартные тексты по борьбе с коммунотделом из-за помещения (*«Я коммунотделу не подчинен. Полыхаев»*; *«Я вам не ночной сторож. Полыхаев»*), набор резолюций для внутриучрежденческих нужд, и среди них, конечно же: *«Не морочьте мне голову. Полыхаев»* и *«А ну вас всех. Полыхаев».* И наконец — венец полыхаевской фантазии, предел его мечтаний: универсальный штемпель.

Кто из Полыхаевых не мечтал о такой готовой резолюции, пригодной для любого момента? Такой обширной, как

если б в ней был заключен кладезь премудрости, подавляющей обилием своих всеобъемлющих пунктов и в то же время готовой раз и навсегда, так, чтобы уже не надо было мучительно думать: «В ответ на... мы, геркулесовцы, как один человек, ответим: повышением... увеличением... усилением... уничтожением... уменьшением... общим ростом... отказом от... беспощадной борьбой... поголовным вступлением... поголовным переходом... поголовным переводом... а также всем, что понадобится впредь!»

Пусть нет логики ни в одной фразе этой сверхгибкой резолюции. Полыхаевы меньше всего думают о логике. Им необходимо, чтобы веско прозвучало, а там уже безразлично — призывать ли сотрудников к поголовному вступлению в ряды общества «Долой рутину с оперных подмостков» или к отказу от празднования рамазана.

Это уже не гипербола. Это гротеск. Образ завершен. Полыхаева постепенно вытеснил сложный набор штемпелей, напоминающий мудреный цирковой инструмент; «на котором белый клоун с солнцем ниже спины играет палочками серенаду Брага». Бюрократический инструмент оказался даже проще циркового: секретарша без труда извлечет из него все, что могла бы родить голова «незаменимого» Полыхаева. «Резина отлично заменила человека...»

В статье «Серые этюды» (1939) Е. Петров изложил свои взгляды на отношение писателя к художественному языку.

«Когда писатель сочиняет,—говорил Е. Петров,—он бывает тесно, как воздухом, окружен чужими метафорами, эпитетами, когда-то кем-то сочиненными словесными комплектами, тысячами, миллионами давно сложившихся литературных подробностей. Они, как воздух, незаметны и неощутимы, и на первый взгляд пользоваться ими так же естественно и легко, как дышать воздухом. Но это только кажущаяся естественность и чрезвычайно опасная легкость. Она засасывает писателя, покоряет его и превращает в эпигона».

О том же говорил Ильф: «Очень легко писать: „Луч солнца не проникал в его каморку". Ни у кого не украдено и в то же время не свое» («Записные книжки», 1936—1937).

Ильф и Петров не позволяли себе писать в таком роде. Мучительные, беспощадные споры, непримиримые столк-

новения — не только по поводу темы, идеи, образа, но по поводу каждого слова. Фраза за фразой, непрерывно взвешиваемые, рассматриваемые, как бы проверяемые на свет: остро ли? смешно ли? не избито ли? Может возникнуть вопрос: зачем так строго? Почему такая упорная борьба за оригинальность каждого слова, любого оборота?

Строгие эти требования к языку предъявлял юмор. Юмору необходим эффект неожиданности. Неожиданности фактов и выдумки, ситуаций и изобразительных средств. Неожиданность — одно из условий смешного, и само остроумие в значительной степени определяется способностью к неожиданным сопоставлениям.

Ильф и Петров умели писать так, как никто до них не писал: «Инженер присел и отвернул кран, чтобы смыть мыло. Кран захлебнулся и стал медленно говорить что-то неразборчивое». Или так: «Июньское утро еще только начинало формироваться. Акации подрагивали, роняя на плоские камни холодную оловянную росу. Уличные птички отщелкивали какую-то веселую дребедень. В конце улицы, внизу, за крышами домов пылало литое, тяжелое море».

Мы найдем у них сколько угодно смелых сравнений, неожиданных метафор, эпитетов, которые еще никогда не звучали. Но дело даже не в самих метафорах или сравнениях.

Капли росы, светлые, холодные и тяжелые, словно отлитые из олова,— это оригинально, это останавливает внимание. Но Ильф и Петров почти опускают формулу сравнения, опускают подробности, разъясняющие, «обосновывающие» сравнение. Сложный образ сопоставления они превращают в простой эпитет, идущий в общем строе речи. И начинает казаться необычной сама художественная речь. Роса, похожая на капли олова,— это просто свежий образ. Но «оловянная роса» — это новое словосочетание, одно из тех многочисленных «новых» слов, которыми пестрит язык Ильфа и Петрова.

Такие словосочетания благодаря обновленности их звучания воспринимаются острее, более непосредственно и зримо, чем общеупотребительные определения. У них больше живописных возможностей, возможностей делать предмет объемным, красочным и ощутимым и, когда это нужно,— иронически освещенным, смешным.

От этой способности превращать метафору в эпитет, делая художественную речь более простой по звучанию и более насыщенной образно, идет такое обилие у Ильфа и Петрова точных и неожиданных характеристик: зеленые факелы тополей озаряют город в пустыне; вода из внезапно заработавшего фонтана бьет с нарзанным визгом; у пьющего чай Козлевича — красное горшечное лицо; гипсовое белье в кухне коммунальной квартиры. Можно было бы некоторые из этих эпитетов назвать рискованными и сказать, что, например, гипсового белья не бывает. Но что ярче, точнее и экономнее передаст впечатление путаницы веревок в коммунальной кухне «Вороньей слободки», увешанных пересохшим и все еще не снятым, пересиненным и перекрахмаленным бельем, твердым и ломким по виду, как если бы оно и в самом деле было сделано из гипса.

Это свойство заменять сложные описания единственным определительным словом, взятым из того же описания, позволило Ильфу и Петрову бесконечно разнообразить характеристики персонажей, найти и здесь источник острого, смешного, живописного.

Старики в пикейных жилетах отныне превращаются в «пикейные жилеты». Это образ емкий, потому что у Ильфа и Петрова он включает не только внешнее описание, но и характеристику персонажей. Ирония над объявившим голодовку Лоханкиным усугубляется благодаря тому, что на протяжении всего отрывка авторы с серьезной миной называют его кратко: «голодающий»,— хотя голодающим этот симулянт только представляется. Гражданин в полуморской одежде с золотыми торговыми пуговицами (фельетон «Необыкновенные страдания директора завода») дальше именуется «усеянным пуговицами морским волком», и ироническая насыщенность этого определения значительно сильнее, чем в предшествующем ему более полном описании.

В качестве примера свежести и нестертости средств выражения у Ильфа и Петрова часто приводятся такие образы: «Снег падал тихо, как в стакане» (из записей Ильфа); «В купе, словно морская волна, запертая в ящик, прыгал и валялся осенний ветер» (из «Золотого теленка»). Даже не замечается (это действительно трудно заметить), что в сравнениях этих нет прямой логики. Эту же видимую нелогичность мы найдем и в выражении: «Черно-

морский полдень заливал город кисельным зноем». Но почему так тонко и убедительно передано впечатление этим «неточным» образом, почему мы ощутили и порыв ветра в купе, и тишину мягко падающего снега, и томительный зной черноморского полдня?

Нелогичность здесь только кажущаяся. Она вызвана упрощением фраз, экономией слов и еще тем, что сравнительная параллель дается не «в лоб», а по боковым, воображаемым, не названным качествам, благодаря чему мы воспринимаем ее образно гораздо раньше, чем логически, и за нарушением логики уже не следим. Снег падал тихо, как он падал бы в стакане, если бы он мог падать в стакане. Черноморский полдень заливал город зноем, ленивым и вязким, как кисель. И ветер бился в тесноте купе, как билась бы живая морская волна, если б ее можно было запереть в ящик и если б она при этом осталась сама собой.

Мы ощущаем внезапно что-то свежее, упругое и приятно-холодное в этом ветре, о чем не сказано, но что воспринимается, потому что на какое-то мгновение авторы подменяют впечатление ветра впечатлением морской волны, всегда свежей, упругой и холодноватой.

Ильф и Петров любили ломать установившиеся связи слов. Не грамматикой установленные, не синтаксические связи, а привычные, традиционные, истершиеся от слишком долгого обращения в быту. «Он пел не лишенным приятности голосом» — это одно из выражений, которые мы уже не воспринимаем непосредственно, не «слышим», оно превратилось в слово-знак. Но вот через такой оборот проходит острый скальпель юмориста, привычная взаимосвязь слов рушится, начинают по-новому блестеть обнажившиеся грани слов, и, когда отец Федор в «Двенадцати стульях» поет «лишенным приятности голосом», мы и слышим его и смеемся.

Заурядная, «глухая» фраза: «Завтра ровно в семь тридцать за вами заедет машина». Но когда авторы вырывают этот оборот из обычного делового контекста и сообщают, что «на другой день ровно в семь тридцать машина не пришла. Не пришла она также ровно в восемь. Ровно в восемь тридцать ее тоже не было» (фельетон «Часы и люди»),— к сатирической оценке ситуации прибавляется юмористическая язвительность.

Язык Ильфа и Петрова богат внезапными столкнове-

ниями: эффект неожиданности, именно потому, что он — эффект неожиданности, требует толчков, стилистических столкновений, тех непредвиденных ударов, при помощи которых высекаются искры смеха.

Возьмите, например, характерный для сатириков отрывок из фельетона «Для полноты счастья», где рассказывается о постройке клуба, «полного света и воздуха»: «Артель гардеробщиков выступает с особой декларацией. Довольно уже смотреть на гардероб, как на конюшню. Гардероб должен помещаться в роскошном помещении, полном света и воздуха, с особыми механизмами для автоматического снимания калош и установления порядка в очереди, а также электрическим счетчиком, указывающим количество пропавших пальто».

Тирада начинается спокойно, почти торжественно. Вы не можете не согласиться с тем, что гардероб не должен походить на конюшню, и с некоторым, правда, недоумением готовы признать целесообразность роскошного помещения, полного света и воздуха, и особого механизма для автоматического снимания калош. Но в это время где-то в конце фразы встает другая тема, ироническая, злая,— об очереди, которая все равно будет стоять в этом «роскошном помещении», о пальто, которые все равно будут пропадать среди этого «света и воздуха», о тупицах и демагогах, равнодушных к интересам трудящихся и жаждущих заменить удобство идиотской роскошью, ненужными механизмами и бессмысленными, но зато электрическими приборами.

Если бы оставалось звучание первой половины фразы — перед нами было бы спокойное повествование, и только. Если бы все было построено на обличительных интонациях второй — это было бы только зло. Но они скрещиваются. И возникает неожиданный эффект, взрыв, возникает смех.

Так строятся метафоры, описания, гротескные обороты. «Одно ухо Паниковского было таким рубиновым...» (читатель довольно ясно представляет себе картину), «что, вероятно, светилось бы в темноте...» (читатель усмехается, оценив гиперболу-шутку, но еще не поверив ей) «и при его свете можно было бы даже проявлять фотографические пластинки» — читатель неожиданно для себя громко смеется, потому что ухо Паниковского у него на глазах как бы действительно вспыхивает тем настоящим

светом, при котором можно проявлять пластинки. Это невероятно, но зримо. Метафора внезапна — и смешна.

По той же причине так часто у Ильфа и Петрова ироническое смешение стилей.

«Злая звезда Паниковского оказала свое влияние на исход дела. Ему досталась бесплодная и мстительная республика немцев Поволжья». Повествование пародийно-торжественное, почти высокопарное. Но вот за этими двумя фразами следует третья, неожиданно простая, переводящая всю ситуацию в бытовой план: «Он присоединился к конвенции вне себя от злости»,— и вздорная физиономия Паниковского, ворвавшаяся в стройные замыслы Балаганова, заставляет читателя хохотать.

«Все-таки Василий Петрович продержался еще год, прежде чем общественность удостоверилась, что консервы не были его стихией»,— высоким словом «стихия» заканчивается грустная и обыденная фраза о том, как «добродушный Курятников» развалил еще одно производство (фельетон «Дубродушный Курятников»).

Требовалось много вкуса и чувства меры, чтобы разноплановая фраза сохраняла изящество, естественную простоту и стройность. Но зато, став особенностью стиля Ильфа и Петрова, эта способность сближать разные потоки впечатлений обогатила их художественную речь в целом, сдалала таким красочным язык «Одноэтажной Америки», язык, уже повествовательный, а не юмористический, позволила так рельефно изобразить, скажем, «старинный пароходный мир» в Сан-Франциско, «с запахом водорослей и горячего машинного масла, со вкусом соли на губах, с облупившейся эмалью поручней, со свистками и паром, со свежим новороссийским ветром и севастопольскими чайками, которые с криком носились за кормой». И мы, никогда не видавшие Сан-Франциско, почувствовали запах моря и увидели чаек.

Неиссякаемый источник неожиданного таила пародия, которой насыщены все сатирико-юмористические произведения Ильфа и Петрова. Ее объекты, формы и интонации трудно перечислить. Пародировались литературные штампы и штампы языка газет, интеллигентская болтовня и перлы канцелярского словотворчества, убогий язык мещанства и словоблудие бездельников, прячущих за рассуждениями о деле нежелание работать. Пародировались сюжеты (например, в «Двенадцати стульях»),

характеры, имена собственные. Создавались пародии на типические факты, пародии на явления (ведь не что иное, как пародия — знаменитая контора по заготовке рогов и копыт, не говоря уже о «сухаревской конвенции» Шуры Балаганова).

Литературные пародии как цельные вставные произведения, представляющие самостоятельный интерес, входили в романы и фельетоны Ильфа и Петрова. И среди них такие шедевры, как «Гаврилиада», как «Торжественный комплект», как пародия на крестьянский роман, начинающийся словами «Инда взопрели озимые», в «Золотом теленке».

Пародия жила в авторском тексте, обновляя его повествовательные интонации, придавая им насмешливый оттенок. Например: «Все регулируется, течет по расчищенным руслам, совершает свой кругооборот в полном соответствии с законом и под его защитой. И один лишь рынок особой категории жуликов, именующих себя детьми лейтенанта Шмидта, находился в хаотическом состоянии. Анархия раздирала корпорацию детей лейтенанта». Или: «Прежде чем погрузиться в морскую пучину, Остапу пришлось много поработать на континенте. Магистральный след завел великого комбинатора под золотые буквы „Геркулеса"...»

Пародия окрашивала реплики и рассказы Остапа Бендера, знатока штампов, официальных формул и общепринятых выражений («Широкие массы миллиардеров знакомятся с бытом новой советской деревни»; «Какой же я партиец? Я беспартийный монархист. Слуга царю, отец солдатам. В общем, взвейтесь, соколы, орлами, полно горе горевать»), концентрировалась в речевых характеристиках персонажей (вспомните знаменитый лексикон людоедки Эллочки или нудные ямбические словоизлияния Васисуалия Лоханкина).

В этом многообразии безбрежной пародии, в этом умении высмеивать, казалось бы, все, не было ни скепсиса, ни цинизма. Ильф и Петров не посмеивались, они, подобно студентам, изображенным ими в «Золотом теленке», смеялись вовсю, радуясь жизни и богатству комического в ней. Их пародия всегда пронизана ясным идейным содержанием; дружеская и воинственная, шутливая и беспощадная, она помогала писателям решать их художественную и гражданскую задачу.

Мы можем, например, встретить в очерке «Черноморский язык» усмешливое сообщение о том, что в Черноморском флоте говорят не так, как общепринято, а посвоему: они стреляют не «хорошо» и не «отлично», а «на хорошо» и «на отлично». Но, так как моряки действительно стреляют великолепно, писателей не раздражает, а веселит это стилистическое нововведение.

Однако там, где словесное уродство является выражением тупости, там, где словечко-штамп оказывается ширмой, за которой прячутся равнодушие, бюрократизм, тунеядство, мещанская безвкусица, сатирики становятся непримиримыми. Они вытаскивают эти словечки-заслоны на свет, заостряют, обнажая скрытую здесь нелепость и ложь, и тем самым лишают дураков и бездельников, лжецов и приспособленцев их оборонительного оружия.

Сколько раз нам встречались эти стандартные образчики культпросветотчетности:

«Проведено массовой самодеятельности — 27.
Охвачено 6001 человек.
Проведено массовой кружковой работы — 16.
Охвачено 386 человек».

Ильф и Петров вносят немного гиперболы в этот безобидный на вид документ, они подставляют как бы следующие по инерции и ничуть не противоречащие приведенным слова:

«Обслужено вопросов — 325.
Охвачено плакатами — 264 000.
Принято резолюций — 143.
Поднято ярости масс — 3».

И вы сразу видите, что это совсем не безобидный документ, это документ, свидетельствующий о лжи, о равнодушии к людям и уважении лишь к отчетной бумажке (фельетон «Для полноты счастья»).

Иногда пародия Ильфа и Петрова обостряла юмористический тон повествования. Главным образом с этой целью (хотя порою наполняя их и язвительным сатирическим содержанием) пародировали Ильф и Петров имена собственные.

Вообще значимые, смешные имена — явление не новое в нашей литературе. Их употреблял Гоголь. Его Манилов, Коробочка, Хлестаков — фамилии, по общему звучанию и

по корню чисто русские — в то же время соответствуют характеру персонажей. Подбирал значимые имена среди бытующих в народе А. Н. Островский (Сила Силыч Большов, Гордей и Любим Торцовы, Вихорев, купец Коршунов и т. д.). Эта традиция живет и в пьесах Корнейчука. Имена Галушки, Фитюльки, Щуки, остроумные сами по себе, словно подслушаны в украинском селе, где такое обилие сочных, оригинальных, веселых имен.

Маяковский выбирал значимые имена иначе. Фамилии его персонажей (Оптимистенко, мадам Мезальянсова, машинистка Ундертон) звучат по внешнему оформлению как привычные нашему уху распространенные фамилии. По остроумному содержанию своему они то зло, то весело, то серьезно, то иронически перекликаются с сущностью образа. А вот корни у них — чужие, намеренно нефамильные, придуманные, хотя придуманы они метко и вставлены в привычную уху форму остроумно и ловко. Это собственно пародия. Примерно по тому же принципу созданы многие иронические имена и названия в сатирико-юмористических произведениях Ильфа и Петрова (особенно в произведениях первого пятилетия их творчества): Кукушкинд, Борисохлебский, Шершеляфамов, машинистка Серна Михайловна, писательница Вера Круц, Соловейчик-разбойник (портной Соловейчик, живущий в лесу за Колоколамском и дерущий за шитье втридорога), кино «Капиталий» (очевидная смесь «в духе времени» Капитолия с капиталом). Впрочем, даже среди явно пародийно звучащих имен есть не придуманные, а подслушанные: Сицилию Петровну и гражданина с фамилией Гигиенишвили Ильф и Петров, по-видимому, встречали на самом деле.

В процессе работы писатели добивались все большей образной и сатирической насыщенности своей прозы. Рассматривая рукописи «Золотого теленка», видишь, как настойчиво авторы вводят все новые иронические наблюдения, попутно выбрасывая вялые строки.

Совслуж, преследуемый Козлевичем, теперь трусливо убегает, «высоко подкидывая зад, сплющенный от долгого сидения на конторском табурете». Когда Остап представлен американцам — «в воздухе долго плавали вежливо приподнятые шляпы». А переводчик, который в первом варианте просто «на радостях поцеловался с Остапом», теперь «чмокнул Остапа в твердую щеку

и попросил захаживать, присовокупив, что старуха мать будет очень рада. Однако адреса почему-то не оставил».

Но, дополненная новыми деталями, более насыщенная, а местами и более сложная синтаксически, художественная речь романа отнюдь не становится более громоздкой или затрудненной. Напротив, густота сатирических и юмористических образов делает ее энергичнее.

Сравните: «Когда-то в царские времена меблировка присутственных мест производилась по трафарету. Выведена была особая порода казенной мебели. За время революции эта порода почти исчезла и секрет ее был утерян...» Это первый вариант.

А вот второй: «Выращена (sic! — *Л. Я.*) была особая порода казенной мебели: плоские, уходящие под потолок шкафы, деревянные диваны с трехдюймовыми полированными сиденьями, столы на биллиардных ногах и дубовые парапеты, отделявшие присутствие от внешнего беспокойного мира. За время революции эта порода мебели почти исчезла и секрет ее выработки был утерян».

Художественную речь Ильфа и Петрова отличают не только блеск юмора и оригинальность. Другой ее важнейшей стороной является сдержанность.

Мы никогда не встретим в их произведениях стремления непременно развеселить читателя или поразить его своим остроумием. Острые словесные находки давались Ильфу и Петрову не так легко, как это кажется смеющемуся читателю «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка». Это видно из того, как тщательно сберегалось удачно найденное словцо или удачно спародированное имя. Оно заносилось в записную книжку, кочевало из произведения в произведение, ища для себя наилучшего места (Ильф и Петров часто браковали целые свои произведения, но к удачным словечкам из них возвращались снова и снова). Прежде чем мелькнуть в «Золотом теленке», Спасо-Кооперативная площадь была «попробована» в «Необыкновенных историях из жизни города Колоколамска», Малая Касательная улица — в повести «Светлая личность», а фамилия Вайнторг несколько раз упоминалась в набросках к «Летучему голландцу». Но кропотливо обработанная, тщательно сбереженная шутка в конце концов ронялась просто, как бы между прочим.

Так понравившееся авторам название Спасо-Кооперативной площади (иначе они не извлекли бы его из «Необыкновенных историй») было упомянуто в романе вскользь, однажды. Самые веселые пародийные имена Ильф и Петров давали, как правило, второстепенным или даже третьестепенным персонажам, которые не задерживались на страницах романов.

Писатели ненавидели интонационные выкрутасы. Ильф записывал:

«Обыкновенная фраза: „Тесно прижавшись друг к другу спинами, сидели три обезьяны“. Можно еще чище и спокойнее: „Три обезьяны сидели, тесно прижавшись друг к другу спинами“. А вот как это будет написано в сценарии: „Спинами тесно прижавшись друг к другу, три обезьяны сидели“. Сценарии пишутся стихами. Например: „Вышла Глаша на крыльцо“».

И не только интонации. Ильф и Петров ненавидели напыщенность выражения вообще. «Литераторы любят,— посмеивались они в одном из своих правдинских фельетонов,— пользоваться иносказаниями. Восторженный очерк о больнице называется „Кузница здоровья“, а восторженный очерк о кузнице называется „Здравница металла“. Делать это в общем совсем не трудно (каждый может), а получается довольно мило».

В их романах нас поражает размеренный сдержанный ритм: «По аллее, в тени августейших лип, склоняясь немного на бок, двигался немолодой уже гражданин. Твердая соломенная шляпа с рубчатыми краями боком сидела на его голове». А иногда, когда тематический кусок позволяет это, совсем просто, даже без острых словечек: «На третий день существования конторы явился первый посетитель. К общему удивлению это был почтальон. Он принес восемь пакетов и, покалякав с курьером Паниковским о том, о сем, ушел».

Все это способствовало тому, что Ильф и Петров никогда не воспринимаются как писатели-острословы. Это настоящие художники. А уж то, что они рассказывают, словно само собой оказывается очень смешным, смешным и в глубине и во многих своих деталях.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

«Любовь должна быть обоюдной»

В декабре 1931 г. журнал «Тридцать дней» окончил печатание «Золотого теленка». Незадолго до этого роман вышел отдельным изданием за рубежом, в Берлине, на русском языке. Ильф и Петров поторопились отправить рукопись за границу не потому, что их так уж волновал заграничный успех. Это был своеобразный прием самообороны против многочисленных иностранных издателей-хищников, которые, весьма мало считаясь с авторскими правами советских писателей, перепечатывали понравившиеся им русские книги, грубо сокращая и уродуя их, не беря на себя при этом никаких материальных обязательств и даже не ставя автора в известность. Так уже было с «Двенадцатью стульями». Издание же романа отдельной книжкой в солидном немецком издательстве могло обеспечить Ильфу и Петрову некоторые юридические права, закрепить за ними право авторского контроля над зарубежными изданиями (на практике даже юридическое и финансовое влияние этого издательства не оградило Ильфа и Петрова от хищнических перепечаток, тотчас предпринятых эмигрантскими газетками и журнальчиками).

Писателям было не безразлично, где впервые печатать свой лучший роман. Они мечтали увидеть его за границей прежде всего на страницах «Юманите». Но, не имея непосредственных связей с газетой, они не нашли ничего лучшего, как обратиться все к тому же В. Л. Бинштоку, их французскому переводчику.

Многословные и, как всегда, очень любезные письма Бинштока этого периода полны уверений в преклонении перед талантом Ильфа и Петрова, уверений, что он, Бинншток, в лучших, самых дружеских отношениях со всеми влиятельными лицами — от французских властей до Марселя Кашена, а потому — все может, и в то же время исполнены вежливой, но настойчивой решимости помешать Ильфу и Петрову установить деловые связи с «Юманите». Он понимает, что «Золотой теленок» — произведение политическое, даже пропагандистское. Он читал отрывки из романа А. Барбюсу, и Барбюс был в восхищении. Но печа-

тать в «Юманите»? Прежде всего, что за смысл печатать коммунистический роман в коммунистической же газете, читатели которой и так «давно распропагандированы»? По мнению Бинштока, это нелогично. Во-вторых, «Юма» мало платит. Для Бинштока здесь, видимо, и был главный затор; как переводчик и «комиссионер», он получал проценты с гонорара и в общей сумме гонорара был весьма заинтересован. Но так как на Ильфа и Петрова мало действовал и этот довод, Бинншток нашел третье препятствие: он сообщил, что Кашен тяжело болен, а в его отсутствие все равно никто не примет к печатанию такое крупное произведение. Спорить было трудно.

Как бы то ни было, в конце 1931 г. «Золотой теленок» вышел в Берлине, а в 1932 г., переведенный на немецкий и английский языки, появился в Берлине, Вене, Лондоне и Нью-Йорке.

Американские издатели в рекламных целях снабдили его интригующей надписью на суперобложке: «Книга, которая слишком смешна, чтобы быть опубликованной в России». Это возмутило Ильфа и Петрова. Они протестовали в «Литературной газете» [1] против неджентльменского, по их выражению, поведения американских издателей, ссылаясь на то, что роман в России уже опубликован в журнале и готовится к отдельному изданию. Писатели были правы: вскоре «Золотой теленок» вышел отдельной книжкой и даже в двух изданиях подряд.

В том же 1932 г. Ильф и Петров задумали третий сатирический роман под названием «Подлец».

Из воспоминаний Е. Петрова известно, что писатели намеревались рассказать в этом романе о судьбе человека, который в капиталистическом мире был бы банкиром и который делает карьеру в советских условиях. «Мы мечтали об одном и том же,— пишет Е. Петров.— Написать очень большой роман, очень серьезный, очень умный, очень смешной и очень трогательный». Они чувствовали себя способными создать нечто такое, по сравнению с чем их великолепные первые романы могли оказаться лишь подготовительной ступенью.

Мы совсем мало знаем об этом романе. В его теме, в его заголовке можно услышать оттенок иронии. Ведь для Ильфа и Петрова не характерно обличение при помощи бран-

[1] *«Литературная газета», 17 сентября 1932 г.*

ного слова. Даже в правдинских фельетонах (а здесь обличение достигало наивысшей для их творчества прямоты) они находили словечки-клейма иронического звучания: «безмятежная тумба», «костяная нога»; сатирический тип из такого прямого и гневного фельетона, как «Равнодушие», назван «человеком из ведомости». И вдруг — «подлец»! И где — в названии романа. Представить себе черную фигуру негодяя? Или (вспомните, что и «великий комбинатор» — титул иронический) — иронию над человеком, который был бы в буржуазном мире банкиром, а у нас, пользуясь способностями стяжателя, комбинатора или дельца, может завоевать лишь незавидную славу подлеца? Сделать карьеру, которая выглядит смешной?

Есть и другое толкование названия «Подлец». Литературовед Я. С. Лурье считает, что и этот замысел связывает творчество Ильфа и Петрова с «Мертвыми душами» Гоголя. «Нет, пора, наконец, припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца!» — так определял Гоголь замысел своей эпопеи, и это слово звучало у него совсем не иронически.

Жена Ильфа, Мария Николаевна, вспоминая замысел «Подлеца», рассказывает о единственной, врезавшейся ей в память детали романа: человеку дали в театре пощечину. С этого эпизода, случившегося на самом деле, Ильф и Петров решили начать роман. Может быть, к этой пощечине в конечном счете и свелась «карьера» героя?

Тема сначала рисовалась писателям в сценическом воплощении: 20 июня 1932 г. они подписывают с художественным руководителем ленинградского Красного театра В. Е. Вольфом договор на пьесу-комедию под условным названием «Подлец», которую обещают закончить весной 1933 г.

С осени 1932 г. начинает рекламировать роман «Подлец», обещая его вскоре опубликовать, журнал «Тридцать дней». На протяжении большей части 1933 г. журнал продолжает его анонсировать, но в печати роман так и не появляется. В декабре 1933 г. (т. е. спустя полтора года после возникновения замысла) авторы все еще надеются закончить «Подлеца». Об этом они рассказывают литератору Петру Ставрову, с которым познакомились в Париже. «Когда будет готов ваш новый роман (о котором вы нам говорили), — пишет Ставров Ильфу и Петрову некоторое время спустя, — я думаю, что немедленный его перевод на французский, чешский и английский

обеспечен, если вы захотите поручить это дело мне». «...О котором вы нам говорили...» — это может быть отнесено только к декабрю 1933 г., потому что других встреч у Ильфа и Петрова с Ставровым не было.

Не исключено, что Ильф и Петров возвращались к роману и позже — на протяжении 1934 г. Е. Петров о романе записал: «Идея была нам ясна, но сюжет почти не двигался». «Почти» — значит, все-таки немного двигался, значит, были сделаны наброски, может быть, даже написаны какие-то главы: ведь вся первая часть «Золотого теленка» была написана прежде, чем окончательно сложился сюжет романа. К сожалению, не удалось найти записных книжек Ильфа периода «Подлеца». За 1934 г., по-видимому, не сохранилось ни одной записи.

Почему не был закончен этот роман, занимавший писателей так долго? Что оттеснило его — две большие зарубежные поездки, последовавшие одна за другой, новые замыслы или какая-нибудь другая причина? На это все еще трудно ответить.

1932 год, принесший популярность «Золотого теленка» и замысел «Подлеца», был для Ильфа и Петрова значительным, многообещающим годом. Никогда еще их не печатали так охотно, как в этот период — с весны 1932 г. Словно не «Двенадцати стульям» еще несколько лет тому назад трудно было пробиться в печать. Словно не «Золотого теленка» совсем недавно упорно придерживал в издательских недрах осторожный чинуша, пока не вмешался А. М. Горький, сразу оценивший этот замечательный роман.

«Литературная газета», на страницах которой до апреля 1932 г. не встретишь ни одного произведения Ильфа и Петрова, начинает из номера в номер, под специальной рубрикой «Уголок изящной словесности», публиковать фельетоны Холодного философа, причем для читателей не секрет, кто скрывается за этим псевдонимом.

Еще недавно критика не замечала Ильфа и Петрова. По нескольку строк мелким шрифтом на последних страницах двух-трех журналов — это все, чем отозвалась она на появление «Двенадцати стульев». А в августе 1932 г. «Литературная газета» посвящает Ильфу и Петрову целую подборку под шапкой «Веселые сочинители», с портретами-шаржами, сообщениями об изданиях и большими полными восхищения статьями.

Впервые Ильфа и Петрова печатает «толстый» журнал — «Красная новь». Здесь появляется их киносценарий «Однажды летом». А ведь о совсем недавнем времени они писали с грустной иронией: Почему мы печатались в полутолстых „Тридцати днях", а не в каком-нибудь совсем уже толстом журнале? О, это очень сложно! В толстый журнал нас приглашали только затем, чтобы предложить завести „уголок юмора" — шутки, экспромты, блестки, юморески (редакционные панычи очень любят слово „юмореска"). Заодно предлагали делать шарады, логогрифы, ребусы и шашечные этюды. В общем все то, что раньше называлось „Смесь", а сейчас „Рабочая смекалка". И выражали удивление, когда мы надменно отказывались. „Ведь вы же юмористы,— говорили в толстом журнале.— Что вам стоит?"»

Из номера в номер предоставляет Ильфу и Петрову самые видные свои страницы «Крокодил». Заметим, что за несколько предыдущих лет в «Крокодиле» не появилось ни одного рассказа или фельетона Ильфа и Петрова.

С 1932 г. Ильф и Петров начинают печататься в «Правде». В 1933 г. впервые выходят сборники их рассказов и фельетонов и сразу — в нескольких изданиях. С 1932—1933 гг. постепенно отпадают их временные псевдонимы. Уже исчезли Дон Бузильо, Пселдонимов, Коперник. Все реже встречаются в печати Холодный философ и Ф. Толстоевский. Их вытесняют Илья Ильф и Евгений Петров, романисты, фельетонисты и кинодраматурги, все разнообразное творчество которых связано единством мировоззрения и единством художественных принципов.

Что же произошло? Почему периодическая печать словно вперые увидела Ильфа и Петрова, писателей, которых читатели полюбили уже давно? Выход нового романа? Тот факт, что их напечатала, «открыла» «Правда»? Зарубежный успех? Вероятно, это все имело какое-то значение, но решающими, по-видимому, все-таки оказались известные литературные, а точнее — политико-литературные события, происшедшие весной 1932 г. и связанные с Постановлением ЦК ВКП (б) о ликвидации РАППа.

Напомним, что Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП), созданная в свое время для оказания поддержки пролетарским писателям, свое назначение выполнила и к началу 30-х годов изжила себя: из средства сплочения писателей вокруг задач социалистического

строительства она превратилась в средство разобщения. Пролетарские писатели выросли и окрепли. В советскую литературу вошел ряд талантливых писателей-патриотов непролетарского происхождения, искренне желавших служить социалистическому государству. РАПП стал мешать дальнейшему развитию советской литературы. Это усугублялось тем, что часть руководства РАППа, пытаясь искусственно удержаться на своих позициях, насаждала групповщину, культивировала заушательскую критику.

Несколько лет спустя в статье «Реплика писателя» Е. Петров вспоминал о рапповской критике:

«Главная беда заключалась в том, что одновременно с усиленным раздуванием фальшивых репутаций искусственно принижались репутации больших мастеров литературы. На их литературные репутации ставилось клеймо, о каждом из таких художников составлялась коротенькая и злющая характеристика, которая от беспрерывного повторения приобретала большую, иногда даже сокрушающую силу...

Сейчас смешно вспоминать, но ведь это факт, что в течение многих лет имя Алексея Толстого не упоминалось иначе, как с добавлением: „буржуазно-феодальный писатель", о Владимире Маяковском осмеливались писать: „люмпен-пролетарий от литературы, гиперболист". Михаил Шолохов котировался на рапповской бирже в качестве „внутрирапповского попутчика, страдающего нездоровым психологизмом и недооценивающего рост производственных процессов в казачьем быту"... Такие, например, писатели, как В. Лебедев-Кумач, К. Паустовский, К. Тренев, не вошли даже в эту идиотическую схему. Их просто не считали за людей, о них никогда не писали, хотя уже тогда они пользовались прочными симпатиями читателей и зрителей».

Ильф и Петров тоже принадлежали к категории писателей, пользовавшихся симпатиями читателей, но рапповская критика не принимала их всерьез. Самые юмор и сатира, несмотря на расцвет этих жанров на стыке 20-х и 30-х годов, нередко брались под сомнение. «Если писатель, не дай бог, сочинил что-нибудь веселое, так сказать, в плане сатиры и юмора,— писали Ильф и Петров (фельетон «Отдайте ему курсив»),— то ему немедленно вдеваются в бледные уши две критические серьги — по линии сатиры: „Автор не поднялся до высоты подлинной сатиры,

а работает вхолостую", по линии юмора: „Беззубое зубоскальство". Кроме того, автор обвиняется в ползучем эмпиризме. А это очень обидно, товарищи,— ползучий эмпиризм! Вроде стригущего лишая» [2].

У сатиры всегда есть противники. Но за годы существования советской сатиры они, пожалуй, никогда не выступали так открыто, как в этот период. В 1929 и 1930 гг. в Москве проводились диспуты под хлестким заголовком «Нужна ли нам сатира?». Всерьез дебатировалась статья Владимира Блюма (опубликована в № 1 «Литературной газеты» за 1929 г.), утверждавшего, что победивший пролетариат в сатире не нуждается. Мих. Кольцов с жаром разбивал эти взгляды, но не мог не признать, что они очень распространены [3]. Антиленинскую сущность подобных «теорий» обличал Маяковский. В «Золотом теленке» обрушивались на них Ильф и Петров («Дайте такому гражданину-аллилуйщику волю, и он даже на мужчин наденет паранджу, а сам с утра до вечера будет играть на трубе гимны и псалмы, считая, что именно таким образом надо помогать строительству социализма»).

Назревала необходимость самых серьезных перемен в литературном деле. Она чувствовалась, как близкая, готовая разразиться гроза. И Постановление ЦК партии от 23 апреля явилось таким освежающим, долгожданным грозовым разрядом.

Рухнули устаревшие перегородки РАППа. Перед литературой раскрылись широкие творческие перспективы. И одним из самых первых, самых горячих и действенных откликов на постановление была серия сатирических фельетонов Ильфа и Петрова.

Эти фельетоны, позже составившие цикл «Под сенью изящной словесности», печатались главным образом в «Литературной газете» на протяжении 1932 г. Но не только в «Литературной газете» и не только в 1932 г. Так, фельетон «Их бин с головы до ног» появился в «Крокодиле», а один из самых заостренно-гневных — «Любовь должна быть обоюдной» — в «Правде» в 1934 г. Все они

[2] *Ср.: «За исключением нескольких страниц, где авторам удается подняться до подлинной сатиры... — серенькая посредственность... впрочем, и самая сатира наших авторов сбивается на дешевое развлекательство и зубоскальство... выстрел оказался холостым...» (из рецензии И. Ситкова на «Двенадцать стульев». «Книга и революция», 1929, № 8, стр. 38).*

[3] *См. отчет об одном таком диспуте в «Вечерней Москве» 9 января 1930 г.*



И. Ильф (второй слева), Е. Петров (третий справа), художники Кукрыниксы (М. Куприянов, Н. Соколов, П. Крылов) и А. Архангельский на I съезде писателей.
Москва, 1934 г.

объединялись единством темы. Все они явились ответом на апрельские события 1932 г., хотя первые из них стали появляться в печати не после, а в канун постановления. И все они были устремлены не столько назад, в отошедшие рапповские времена, сколько вперед — к завтрашнему дню советской литературы, к ее новому расцвету, началом которого должен был стать I Всесоюзный съезд советских писателей.

Собственно, о литературе и искусстве Ильф и Петров много писали и раньше, и не только в своих романах. К первому пятилетию их творчества относятся блестящие фельетоны «Полупетуховщина» и «Великий лагерь драматургов», рассказ о халтурщике Андрее Бездетном, зарабатывавшем себе на жизнь юбилейными тропарями («Бледное дитя века»). Это острые жизненные зарисовки, точные по колориту времени и места, исполненные живого дыхания и такого глубокого типизма, что ощущение меткой правдивости их не оставляет и современного нам читателя. Но такой гражданственности, такой беспощадной публицистической страстности, как в фельетонах Холодного философа, ранняя сатира Ильфа и Петрова не знала. Никогда

еще не несла она такой напористой решимости авторов действовать, действовать, действовать, а не только смотреть и смеяться. Никогда еще писатели не верили так горячо и убежденно в свое право вмешиваться в жизнь, в практическую, активную силу своей сатиры.

Одним из главных стержней цикла стала ненависть к демагогии. Потом Ильф и Петров снова и снова возвращались к этой теме — в рассказах («Интриги»), в фельетонах («Равнодушие»). Обращался к ней позже Е. Петров в сценарии «Беспокойный человек», написанном им совместно с Г. Мунблитом. Но, вероятно, сатирики никогда не чувствовали ее так остро, как в период РАППа. Демагогия была главной болезнью того стиля, который пытались утвердить рапповцы в литературном руководстве. Не глубины идей, а соответствия каким-то выдуманным формулам требовали они от литературы, грозя критической дубинкой каждому, кто отступал от этих формул.

Вот почему с такой яростью обрушиваются Ильф и Петров в популярнейшем своем фельетоне «Отдайте ему курсив» на критика-рапповца, с диким упорством долбящего писателя критической схемой.

«Автор ночью сидит за столом. И чай леденеет в стакане. И мысль не дается в руки. И язык получается непрозрачный, а так хочется, чтобы был прозрачный. В общем — множество дел».

Но, покуда автор «волнуется и скачет», тут же, за перегородкой, в писательском доме, монотонно бормочет свою бессмысленную, как гимназические стишки, схему прилежный критик:

Бойтесь, дети, гуманизма,
Бойтесь ячества, друзья,
Формализма, схематизма
Опасайтесь, как огня.
Страшен, дети, техницизм,
Биология вредна —
Есть в ней скрытый мистицизм,
лефовщина, феодализм, механицизм,
непреодоленный ремаркизм,
неопределенный ревматизм,
а также шулятиковщина в ней видна...

У ретивого критика есть набор словечек, которыми, не задумываясь, можно пригвоздить любого писателя. При-

вычный заголовок в форме сомнения (если книга называется „Жили два товарища“, то статья о ней — „Жили ЛИ два товарища?“, и даже об „Отелло“ пишут: „Мавр ли?“). Привычная первая фраза, в которой никогда не встретится: „Автор изобразил“, „Автор нарисовал“, но непременно: „Автор пытался изобразить“, „Автор сделал попытку нарисовать“.

Критика ничто не останавливает. Пусть под его ударами писатель клонится все ниже и ниже. Бормоча (чтобы не позабыть): «Есть в нем скрытый мистицизм, биология в нем видна», он принимается за самую ответственную операцию (нечто вроде трепанации черепа) — вскрывание писательского лица. «Тут он беспощаден и в выражениях совершенно не стесняется. Формула требует энергичного сравнения. Поэтому берутся наиболее страшные. Советского автора называют вдруг агентом британского империализма, отождествляют его с П. Н. Милюковым, печатно извещают, что он не кто иной, как объективный Булак-Булахович, Пуанкаре или Мазепа, иногда сравнивают с извозчиком Комаровым».

Все эти страшные обвинения набираются обычно курсивом и снабжаются (такова традиция) замечанием: «Курсив мой».

Ильф и Петров и предлагают: отдайте зубриле его курсив («Курсив мой! Мой!»), пусть он сам немного поразмыслит над тем, что написал.

Из ненависти к демагогии вырастала тема обличения ханжества. И она звучала тем сильнее, что ее поднимали Ильф и Петров, писатели редкого поэтического целомудрия.

Они отстаивали право на сердечную теплоту в художественном произведении, они доказывали, что мир человеческих чувств — это красочный мир. Борясь за литературу истинно идейную, полнокровную, они высмеивали всех этих критиков, которые боялись намека на нормальные человеческие чувства («Никакой любви нет. Позвольте! Откуда же берутся дети? Чепуха! Пожилого советского читателя нетрудно убедить в том, что детей приносят аисты»); этого редактора, уговаривающего писателя: любовь — «не сто́ит. Не скатывайтесь в бульварщину, в нездоровую эротику» («Как создавался Робинзон»); этого председателя циркового худсовета (в фельетоне «Их бин с головы до ног»), которого привел в ужас репертуар немецкой

говорящей собаки, знавшей слова «Их штербе», «Их либе» и «Я с головы до ног влюблена». «Вы только вдумайтесь! — хватается он за голову.— „Их штербе". „Их либе". Да ведь это же проблема любви и смерти. Искусство для искусства». И велит написать для собаки «наш, созвучный» (чему созвучный?), «куда-то зовущий» (куда зовущий?) репертуар — двенадцать страниц на машинке, которые собака должна прочесть на цирковой арене за маленьким столом, покрытым сукном, с графином и колокольчиком. «Но ведь это же хунд! — стонал немец-дрессировщик.— Собака. Она не может на машинке!» (Слова: «Но это же только хунд» — имели большое распространение в свое время, их можно встретить в «Литературной газете» в 30-е годы, когда автор хотел сказать, что к произведению предъявляются нелепые, оторванные от реальности требования).

Высмеивая людей, в литературе случайных, предпочитающих декламировать о любви к отечеству или громко высказываться с трибуны о разных малознакомых предметах, чем корпеть в упорном труде над романом или рассказом, сатирики писали:

«Что уж там скрывать, товарищи, мы все любим Советскую власть. Но любовь к Советской власти — это не профессия. Надо еще работать. Надо не только любить Советскую власть, надо сделать так, чтобы и она вас полюбила. Любовь должна быть обоюдной».

«Любовь должна быть обоюдной!» Эти слова стали своеобразным лозунгом. Для Ильфа и Петрова они сделались девизом.

Фельетоны Холодного философа имели огромный резонанс. Обращенные к своему времени, затронувшие множество наболевших литературных вопросов, которые казались вопросами преходящими (о детской литературе, о критике, о журналах, об изданиях «по блату», о загруженности писателей так называемой «общественной», а на самом деле заседательской работой и о многом другом), они в значительной степени были поступком гражданским и не претендовали на долголетие.

Но прошли многие годы, а фельетоны эти продолжают жить. Продолжают жить не как память о каком-то историческом моменте, не как деталь биографии прославленного писателя, не как кусок истории литературы. Нет, они живут непосредственно, они вошли в золотой фонд нашей художественной литературы, вошли тем более естественно



И. Ильф и Е. Петров встречают И. Эренбурга, приехавшего из-за границы. Москва, 1934 г.

и прочно, что произошло это без усилий со стороны критиков и литературоведов.

Ильф и Петров умели заглянуть в глубину вещей, схватывая и отражая самое существенное и в отрицательных явлениях угадывая отрицательные т е н д е н ц и и. Явления были временными и многие из них отошли в прошлое. Но тенденции остались, и стоит нам ослабить внимание, как снова полезут наружу и халтурщик-гарпунщик, изображенный в фельетоне «Когда уходят капитаны», и маленький кустарный Савонарола, пугающийся поцелуйного звука в романе, и редактор с глазами, сияющими безмятежной мартовской пустотой, который ужасается, узнав, что в приключенческой книжке не произошло ни одного профсоюзного собрания.

Подобно романам Ильфа и Петрова фельетоны Холодного философа обогатили живую речь афоризмами и крылатыми словами. Так случилось со словами «литературная обойма». Впервые они прозвучали в фельетоне «На зеленой садовой скамейке» (1932). Там, как выражение неожиданное, оно разъяснялось подробно: «Ну, знаете, как револьверная обойма. Входит семь патронов — и боль-

ше ни одного не впихнете. Так и в критических обзорах. Есть несколько фамилий, всегда они стоят в скобках и всегда вместе. Ленинградская обойма — это Тихонов, Слонимский, Федин, Либединский. Московская — Леонов, Шагинян, Панферов, Фадеев... Вся остальная советская литература обозначается значком „и др.“». Это выражение снова ожило перед II Всесоюзным съездом писателей (в конце 1954 г.), оно звучало на съезде, повторялось в самых разных выступлениях, и многие литераторы, подхватившие его, не знали даже, кому оно принадлежит.

В том же 1932 г., когда так расцвел фельетонист Холодный философ, Ильф и Петров стали «правдинцами». С «Правдой» они были связаны и раньше. Еще в 1928 г. они, работая порознь, давали заметки в сатирический отдел «Правды», который назывался «Каленым пером». Эти заметки шли без подписи и существенного места в творчестве Ильфа и Петрова не заняли.

Около 1932 г. в «Правде» возник отдел литературы и искусства. Им заведовал писатель и журналист А. Эрлих, в свое время прошедший школу работы в «Гудке». Задумав собрать вокруг отдела коллектив писателей, очеркистов и фельетонистов, он в числе первых наряду с Б. Левиным, В. Герасимовой, А. Малышкиным, К. Фединым привлек Ильфа и Петрова. Вскоре имена Ильфа и Петрова, как и имя Михаила Кольцова, печатавшегося в «Правде» уже давно, стали неразрывно связываться с этой газетой.

Первые фельетоны Ильфа и Петрова, напечатанные в «Правде»,— «Как создавался Робинзон», «Веселящаяся единица» — были написаны в плане острого, почти фантастического гротеска. Это не та шутливо-ироническая манера, лишь иногда концентрирующая фантазию и сатирическую злость в образах, подобных «резиновому Полыхаеву», какую мы хорошо знаем по «Двенадцати стульям» и «Золотому теленку», романам, сотканным из бесчисленного множества очень верных бытовых деталей, каждая из которых, может быть, несколько шаржирована, юмористически освещена, но нигде существенно не нарушает внешней достоверности картины. Фельетоны «Как создавался Робинзон», «Веселящаяся единица», да и большинство фельетонов 1932 г. («Их бин с головы до ног», «Великий канцелярский шлях», «Отдайте ему курсив», «Саванарыло» и многие другие) написаны совсем иначе. И в

то же время это не новая для Ильфа и Петрова манера. Это расцвел, достиг вершины их гротеск, талантливые пробы которого относятся к периоду «Чудака», к периоду «Светлой личности», сказок «Новой Шахерезады» и «Необыкновенных историй из жизни города Колоколамска».

Не только детали, но ситуации, положения, целые картины шаржированы здесь до невероятности. Теперь уже трудно найти конкретные прототипы каждого персонажа, каждого события, штриха, проходящих перед нами в фельетонах. Того, что изображено здесь, практически не было, не могло быть на самом деле. Ни один председатель циркового художественного совета не скажет: а ведь это я вручал собаке Брунгильде машинописный доклад для чтения со сцены, только сатирики преувеличили — там было не двенадцать, а семь страниц. Ни один редактор журнала не подумает: и откуда Ильф и Петров узнали, что я заставил Молдаванцева выкинуть Робинзона из романа о Робинзоне? Ни на одного из смотрителей городских парков не кивнут: это же Петр Иванович заседал тогда в фанерном павильоне, помните, в том самом, в «Веселящейся единице», он и изображен под именем товарища Горилло, и проект агитгирьки весом в двадцать кило, которую надо навешивать на шею каждому человеко-гуляющему, дабы он не отвлекался от прогулочной работы, принадлежит именно ему. Не скажут, потому что не было ни собачьего доклада на машинке, ни истории с Робинзоном, ставшим жертвой канцелярской фантазии, ни проекта веселой массовой игры под названием «Утиль-Уленшпигель» с мусорными ящичками и изящными агитгирьками. Людоедка Эллочка, вероятно, была на самом деле, и голый инженер на лестничной площадке мог быть, и вдохновенное вранье Остапа о междупланетном шахматном конгрессе, и «Антилопа», мчавшаяся впереди автопробега, и поездка жулика в литерном поезде на открытие магистрали — все это могло быть. Но того, что изображено в «Веселящейся единице», в «Великом канцелярском шляхе», в «Их бин с головы до ног», конечно, не было.

Образный строй «Веселящейся единицы» фантастичен, как фантастичен «органчик», как фантастичен градоначальник с фаршированной головой у Щедрина. И в то же время он реалистичен, потому что за этими фантастическими образами таится истина, таятся типические явления

реальной жизни, как и за «органчиком» Щедрина, и за фигурой его градоначальника, благоухающего аппетитными ароматами своей фаршированной головы. Это гротеск, дерзкий, яркий, художественный. И если ни один товарищ Горилло не признается, что в «Веселящейся единице» изображен именно он, то у многих Горилло засосет под ложечкой, потому что нечто подобное выделывали и они, изобретая проекты «прогулочной работы». И не только у товарища Горилло, но и у редакторов, всячески правивших «Робинзонов», и у цирковых работников, норовивших дать собаке «по рукам» за недостаточную ее идейность.

Мысль реальна и реалистична. Выдуманы ситуации. Но как страстно перекликаются они с жизнью, перекликаются не по внешним приметам, а своей сущностью. Такой гротеск — сложное художественное средство. Его может позволить себе только тонкий, точный художник, знающий и понимающий жизнь так глубоко, что фантастика его картин не исказит правды, а заострит, подчеркнет ее.

Эти фельетоны Ильфа и Петрова принадлежат к числу их лучших созданий. «Веселящаяся единица» завоевала огромную популярность. С большим успехом использовал ее для выступлений с куклами на эстраде С. Образцов.

И вот в этот период расцвета своего сатирического дарования авторы «Золотого теленка» и «Веселящейся единицы», мастера иронии, пародии и гротеска, писатели зрелой гражданственности и сатирико-юмористического мастерства, начинают медленно, но явственно отходить от юмористической выдумки, от юмористической фантастики, от гротеска. Не то чтобы они оставили эти формы вообще. Они еще печатают гротескные рассказы в «Крокодиле», отличные гротескные рассказы — «Отрицательный тип», «Интриги», «Колумб причаливает к берегу». Они еще не распростились с мыслью о романе, на смену планам «Подлеца» приходят планы сатирической фантастики в записных книжках Ильфа. Но они не напишут этот задуманный ими роман, и планы Ильфа так и останутся планами, а из правдинских фельетонов, которые в этот период становятся основным их литературным делом, уже с 1933 г. решительно, последовательно уходит гротеск.

Впрочем, в марте 1933 г. читатели «Правды» еще прочтут фельетон «Необыкновенные страдания директора завода», не гротескный, но на грани гротеска, с замечательным юмором написанный фельетон. Архив Ильфа и Пет-

рова сохранил любопытный документ — письмо следователя, разбиравшего материалы, по которым фельетон был написан.

В фельетоне рассказывалось, как донимали директора автозавода снабженцы, представители различных учреждений, норовя получить автомашину вне плана. Его соблазняли благами товарообмена, умоляли, упрашивали, за ним охотились. Самый ловкий из добытчиков готов был сыграть даже на лирических струнах директорской души: к директору летели записочки от «нежной Женевьевы», ждущей его у почтамта с розой в зубах, а когда он являлся к почтамту, то попадал в объятия все того же добытчика, в перламутровых зубах которого была закушена красная роза.

В фельетоне нет фамилий директора и снабженца, а история с «Женевьевой» дана как веселая шутка, по-видимому, в полной уверенности, что читатели как шутку ее и примут. Но... изучив факты и найдя, что многое в фельетоне соответствует истине, следователь отмечал с печальной дотошностью человека, наглухо лишенного чувства юмора: «Что же касается писем на имя директора т. Дьяконова, назначения встреч у почтамта и держания во рту роз, перламутровых зубов,— факты не подтвердились». Оказывается, в своем служебном рвении он попытался «проверить» гротескный, шутливый образ!

И когда после этого документа возвращаешься к строкам в фельетоне «Веселящаяся единица»: «Могут не поверить тому, что здесь было рассказано, могут посчитать это безумным враньем, потребовать подкрепленья фактами, может быть, даже попросят предъявить живого товарища Горилло...»— понимаешь, что история со следователем, проверявшим фельетон «Необыкновенные страдания директора завода», была не единственной.

Еще в декабре 1932 г. «Правда» опубликовала фельетон Ильфа и Петрова «Клооп». В этом гротескном и остром произведении, которое в художественном отношении стоит рядом с «Прозаседавшимися» Маяковского, символом бюрократического идиотизма выступает учреждение с загадочным названием «Клооп». Никто из сотрудников этого охваченного кипучей бездеятельностью фантастического учреждения не знает, ни чем оно занимается, ни как расшифровать самое слово «Клооп». «Клооп» должен был стать нарицательным словом, публичной пощечиной бю-

рократизму, у него были все основания для этого. Сатирики встретились с обвинением в непонятности, с утверждением, что произведения, подобные Клоопу», у массового читателя не вызывают ничего, кроме недоумения. После «Клоопа» такие чисто гротескные произведения Ильфа и Петрова в «Правде» не появлялись.

Ильф и Петров работали в «Правде» с увлечением. Газета с ее огромнейшим кругом читателей давала ощущение непосредственного участия в жизни страны, ощущение действенной борьбы против подлости, равнодушия и бесчеловечности. «Жизнь требовала от писателя непосредственного участия»,— писал об этом времени Евг. Петров.

Большинство их правдинских фельетонов посвящено «маленьким», бытовым, будничным темам: скуке в парке, московскому трамваю, дурно сшитому готовому платью, плохому обслуживанию на железной дороге. Но у этих «маленьких» тем в середине 30-х годов был большой политический накал. В несколько лет страна вековой отсталости, страна сельскохозяйственная, малограмотная, превратилась в сильнейшую индустриальную державу с многочисленными учебными заведениями. Начал расти материальный уровень жизни в стране. Огромные средства расходовались на парки и дворцы культуры, на благоустройство городов и общественное питание. Важно было довести до народа все, что было уже завоевано, важно было, чтобы все возможности реализовались, чтобы они не консервировались и не разбазаривались по милости тупиц, стяжателей и равнодушных чинуш.

Ильф и Петров остро чувствовали красоту того, за что они боролись. За «мелочами быта» они видели советского человека, его право на счастье, его право на радость. И одежда его должна быть красивой и светлой («Надо помнить, что если жизнь солнечная, то и цвет одежды не должен быть дождливым». — «Директивный бантик»), и жилище его должно быть отремонтировано вовремя и хорошо («На купоросном фронте»), и в учреждении к нему должны отнестись приветливо и внимательно («Костяная нога», «Безмятежная тумба»).

Они ставили вопросы коммунистической морали, писали о святости семьи (фельетон «Мать»), требовали бережного отношения к старикам («Старики»), с негодованием обличали антиобщественное явление — равнодушие. Они

выступали в защиту социалистической законности («В защиту прокурора», «Дело студента Сверановского»), боролись против мещанства в советском быту («У самовара»), срывали маски с бюрократов и самодуров («Безмятежная тумба», «Черное море волнуется»).

Выступая по поводу частностей, Ильф и Петров не ограничивались частностями. Они поднимали большие проблемы, давали широкие сатирические обобщения. Такой, казалось бы, случайный факт: дирекция одного из московских театров предоставила иностранным дипломатам несколько мест, уже проданных советским зрителям,— послужил Ильфу и Петрову поводом, чтобы поднять тему политическую и острую — о «лакейских душах», для которых слово «иностранец» значит больше, чем гордые слова «советский человек», и о достоинстве советского человека, которого никто не смеет унижать, так как унижение советского гражданина есть унижение достоинства всей страны и преступление против социалистического порядка («Театральная история»).

С непримиримой резкостью обрушивались они на «блат». И строительный разбойник, с кистенем в руках отбивающий магнитогорский вагон с пиленым лесом, и веселый приобретатель с протянутой рукой, и идеологический карманник с чужой славой на озабоченном челе — все эти «ятебетымне», которые «думают, что по блату можно сделать все, что нет такого барьера, который нельзя было бы взять с помощью семейственности», представлялись сатириками как враги социалистического государства, которых «столь любимый ими „блат“ приведет... в те же самые камеры, откуда вышло это воровское, циничное, антисоветское выражение» («Человек с гусем»).

Ильф и Петров нашли для своего фельетона новую форму, почти свободную от гротеска, и сделали ее художественно совершенной. Опубликованный еще в декабре 1932 г. (до «Клоопа») фельетон «Равнодушие» стал наиболее характерным и по форме и по содержанию произведением Ильфа и Петрова всего правдинского периода.

Основную часть этого фельетона занимает вставной рассказ о художнике, тщетно искавшем машину для рожавшей на улице жены. Он остановил больше пятидесяти машин — вскакивал на подножки, упрашивал, предлагал деньги, грозил, плакал — и никто не согласился ему по-

мочь. Имена этих бездушных людей остались неизвестными, но Ильф и Петров дали ряд их сатирических портретных зарисовок, в несколько реплик каждая.

Вот человек с довольно обыкновенным и даже не злым лицом, спокойно разъясняющий художнику: «Не имею права. Как это я вдруг повезу частное лицо? Тратить казенный бензин на частное лицо!»

Веселая компания в такси: «молодые далдоны» с девушкой, «болтушкой-лепетушкой», и диалог:

«— Ну что вам стоит,— говорил он,— ведь вы не очень торопитесь! Ведь такой случай.

— То есть как — что нам стоит?— возражали из машины.— Почему ж это мы не торопимся?

— Но ведь вам не на вокзал. Пожалуйста!

— Вам пожалуйста, другому пожалуйста, а мы два часа такси искали».

Или «счастливый отец», высаживающий на тротуар жену и двоих детей. Художник бросился к нему и заговорил трогательными, так называемыми жалкими словами.

«—Вы — отец, — говорил он, — вы меня поймете. У вас у самого маленькие дети. Вы счастливы, помогите мне.

В театре счастливый отец заплакал бы. Но здесь поблизости не было занавеса с белой чайкой, не было седых капельдинеров. И он ответил:

— Товарищ, мне некогда. Я опоздаю на службу».

По мере развития действия возмущение нарастает и, наконец, переходит в речь, полную пафоса обличения.

«...Как жалко, что номера машин остались неизвестными, что нельзя уже собрать всех этих безумно занятых людей, собрать в Колонном зале Дома Союзов, чтобы судить их всей страной, с прожекторами, микрофонами-усилителями, с громовой речью прокурора, судить как отчаянных врагов социалистического общества за великое преступление — равнодушие...»

Но это не заключение, это переход к дальнейшему развитию темы. История с художником отодвигается, она даже не закончена в тексте фельетона (ее финал дан в сноске), чем как бы подчеркивается, что не в художнике и его жене суть. Приводятся новые факты, новые иллюстрации равнодушия. Рассказывается об артели, выпускающей самооткрывающиеся замки. О книготорговой организации, забросившей в ялтинские магазины только медицинские книги. О висящих в московских

трамваях плакатах, адресованных сельским жителям. Тема расширяется, приобретает общий характер. И лишь теперь авторы окончательно срывают маску с того враждебного нам лица, которое мы видели на протяжении фельетона в столь разных видах и проявлениях.

«Так открывается вдруг цепочка унылых людей, работающих только для видимости, комариная прослойка связанных с коллективом исключительно ведомостью на жалованье.

Человек из ведомости хитер. Если спросить его, почему он так равнодушен ко всему на свете, он сейчас же подведет под свое равнодушие каменную идеологическую базу. Он скажет преданным голосом:

— Это все мелочи — замочки, детки, всякая ерунда. Надо смотреть шире, глубже, дальше, принципиальнее. Я люблю класс, весь класс в целом, а не каждого его представителя в отдельности. Интересы отдельных единиц не поколеблют весов истории.

Вот маска человека из комариной прослойки. На деле он любит только самого себя (и ближайших родственников — не дальше второго колена)».

Правдинские фельетоны Ильфа и Петрова лишены характера повествовательности. С первых же строк вы чувствуете, как авторы борются за ваше внимание, как активно и неприкрыто увлекают они вас на свою сторону, доказывая свою правоту, важность пропагандируемых ими идей и нетерпимость того, что они обличают, используя для этого и жар публицистики, и саркастическую язвительность сатиры, и юмор вставных новелл и отступлений.

Ильф и Петров не боялись публицистики в художественном произведении, как не боялись они патетики в сатирическом романе, не боялись лирических, трогательных, иногда почти сентиментальных фраз. Они считали своим правом, и гражданским и художественным, взволнованно и прямо говорить о своей любви к родине, взволнованно и прямо говорить о своей ненависти ко всему, что мешает советским людям. Зато эти строки, так неожиданно звучавшие в ироническом тексте их романов, в саркастическом тексте фельетонов, словно данные в ином ключе, оказывались особенно впечатляющими.

«О, равнодушие! С ним всегда встречаешься неожиданно. Созидательный порыв, которым охвачена советская

страна, заслоняет его. Равнодушие тонет в большой океанской волне социалистического творчества. Равнодушие — явление маленькое, но подлое!..» Эти слова в фельетоне «Равнодушие» воспринимались не как декламация. Они раздвигали рамки фельетона, заставляли вспомнить, что самая эта постановка вопроса была бы невозможной в других условиях, что только на гребне «океанской волны социалистического творчества» равнодушие, явление такое обычное в буржуазном мире, стало восприниматься как «великое преступление», оказывающееся в непримиримом противоречии со всем строем нашей жизни.

Ильф и Петров дали великолепные образцы сатирической типизации в газетном фельетоне.

Случается, фельетонисты описывают единичные отрицательные факты, как бы говоря: у нас все благополучно, только вот появился один жулик, один взяточник, один плагиатор; мол, очень плохо, что он еще есть, но завтра его уже не будет, так как он только один. Но, если фельетонист так убежден, что факт единичен, стоит ли посвящать этому факту газетные столбцы? Единственного взяточника — под суд, единственного плагиатора — вон из писательской организации, с единственного отца, бросившего своих детей на произвол судьбы,— взыскать алименты в административном порядке. И кончить на этом. Но на этом не кончается, требуется газетный фельетон, значит, факт не так уж единичен.

У отрицательных фактов, даже если они редки или не характерны для общества в целом, есть свои закономерности. Одни отрицательные явления отжили, другие еще живучи. Иные из них нам неприятны, но существенного вреда не приносят, другие же нестерпимы. Сатирик должен уметь видеть эти закономерности, должен уметь выступить не только против Петра или Сидора, совершивших неблаговидный поступок, но против самой сущности отрицательного явления.

Ильф и Петров обличали не факт в лучших своих фельетонах, хотя эти фельетоны всегда были построены на фактах, одном, двух, чаще нескольких. Они раскрывали явление, его природу, его истоки, а факт выступал лишь частным случаем, иллюстрацией, средством художественного воздействия на эмоции читателя.

Рядом с сатирическими портретами-зарисовками, как их продолжение, как их обобщение, Ильф и Петров

создают в большинстве своих фельетонов почти условные сатирические типы, типы-категории, если можно так выразиться, своего рода сатирические маски, свободные от узко индивидуальных черт. Так обрисованы и «человек из ведомости», и «безмятежная служебная тумба», и мешающая жить советским людям, любящая бессмысленные правила «костяная нога», и мастер «блата», выведенный под именем «человека с гусем», и «лакейская душа», и др.

В соответствии с этим (произведения Ильфа и Петрова, как правило, цельны художественно, гармоничны по выбору и сочетанию художественных средств) обычно обобщаются и несколько шаржируются и образы, освещенные доброжелательно-юмористически, образы пострадавших, протестующих, образы обыкновенных советских людей, столкнувшихся с «безмятежной тумбой» или «костяной ногой».

Как ни конкретны факты, даже если они датированы, локальны, авторы любят на место реально существующего лица (поэтому в их сатирических фельетонах часто нет имен) подставить родившийся в их воображении, вымышленный, но чрезвычайно подходящий для ситуации типический юмористический образ. Так, например, в фельетоне «Театральная история» они рисуют живописную, полную комических деталей картину сборов в театр человека, которого затем в этом театре хамски оскорбила «лакейская душа». Но это, конечно, не значит, что они привели нас в дом того самого доцента, который в действительности стал жертвой «театральной истории». Да читатель и не пытается видеть здесь точный портрет. Перед нами обобщенный и поэтому несколько условный юмористический образ рядового посетителя театра, на его месте мог бы оказаться любой читатель. Так обрисованы и влюбленный доктор, столкнувшийся с «костяной ногой» («Костяная нога»), и директор автомобильного завода, изводимый предприимчивыми добытчиками («Необыкновенные страдания директора завода»), и «двое очаровательных трудящихся», ставших жертвами швейного бюрократизма (в фельетоне «Директивный бантик»). Эти образы графичны, иногда силуэтны, но невнятными их назвать нельзя. Мастерство сатирико-юмористической детали придает им настоящую художественную рельефность, а несколько

условная обобщенность заставляет шире звучать фельетонную тему.

Блестящие фельетонисты, Ильф и Петров в расцвете своей гражданской активности и художественного мастерства, но веселый тон в их сатире заметно спадает. «Трудности работы в газете. Многие не понимали. Спрашивали — зачем вы это делаете? Напишите опять что-нибудь смешное. А ведь все, что было отпущено нам в жизни смешного, мы уже написали»,— жестко замечает Е. Петров в набросках к книге «Мой друг Ильф». Он готов был искать причины в самом себе, в Ильфе: «...писать смешно становилось все труднее. Юмор — очень ценный металл, и наши прииски были уже опустошены».

Но прииски не были опустошены, и вовсе не иссяк юмор Ильфа и Петрова. По-прежнему великолепен язык их произведений, то и дело вспыхивающий искрами смеха, и юмористические образы, проходящие в их фельетонах, закончены и совершенны. В последние годы писатели создают несколько отличных комедий и кроме фельетонов сатирических пишут юмористические рассказы и очерки — «Честное сердце болельщика», «Начало похода», «Чудесные гости».

Рассказ «Чудесные гости» (1934), посвященный трогательной встрече челюскинцев в Москве, повествует немножко нелепую и, собственно, совершенно незамысловатую историю о том, как дорогих «чудесных гостей» с утра до вечера возили с банкета на банкет восторженные москвичи, как два редактора двух размещенных в одном доме газет прилагали героические усилия, чтобы заполучить чудесных гостей именно к себе, и как смешались вместе два праздника в обеих редакциях, и как водили уставших, но терпеливых гостей с этажа на этаж, а на улице, у подъезда, в полярном блеске звезд «в полном молчании ожидала героев громадная толпа мальчиков». Пронизанный удивительной, нежной теплотой, совершенно свободный от приторной сладости, так коварно подстерегающей юмористов, едва они заговаривают на такие вот волнующие темы, не лишенный иронических, иногда колких деталей (в обрисовке сотрудников, которые нарочно ничего не ели в ожидании банкета, или ревнующих друг к другу редакторов), рассказ дышал той праздничной радостью, которая как нельзя более со-

ответствовала праздничному настроению советских людей в дни торжества спасения челюскинцев.

Нет, в творчестве Ильфа и Петрова последнего десятилетия юмор не исчез, но веселый, задорный тон уступил место другим интонациям. Молодость уходила, а вместе с ней уходило стихийно радостное восприятие жизни. В стране утверждался, побеждал социализм, враждебные классы были уничтожены, но все очевиднее становилось, что капитализм оставил нам в наследство много зла, что праздновать окончательную победу над косностью, невежеством, бездушием, над низкопоклонством пред златым тельцом слишком рано.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Судьба комедий

В 1933—1934 гг. «Правда» предоставила Ильфу и Петрову возможность совершить путешествие за границу. Для Ильфа это была первая поездка такого рода. Петров за границей однажды уже побывал — в Германии и Италии в 1928 г.

Октябрьским утром 1933 г. Ильф, Петров и художник Борис Ефимов («два Гончарова и один Верещагин») поднялись на борт крейсера «Красный Кавказ», который из Севастопольского порта во главе группы военных кораблей Черноморского флота уходил в заграничное плавание. Корабли направлялись с ответным дружеским визитом в Неаполь, с заходом по пути в Стамбул и Афины.

В открытом море на корабль валились усталые птички, летевшие зимовать в Африку, и Евгений Петров, растроганный, отогревал их в ладонях. Ранним утром над голубой водой Босфора («такой голубой и теплой, что не верилось, будто она может быть соленой») спали маленькие города. Стамбул, встретив приветственным салютом, незамедлительно обрушил на путешественников множество своих достопримечательностей. «Три дня без устали бродили мы по улицам старого, причудливо-

го, много видевшего города, натыкаясь на каждом шагу на какие-нибудь исторические памятники — от древних византийских ворот, через которые первые турецкие воины ворвались в окровавленный Константинополь, до пустых и мрачных покоев султана Абдул-Гамида в Большом серале» [1],— вспоминает Б. Ефимов.

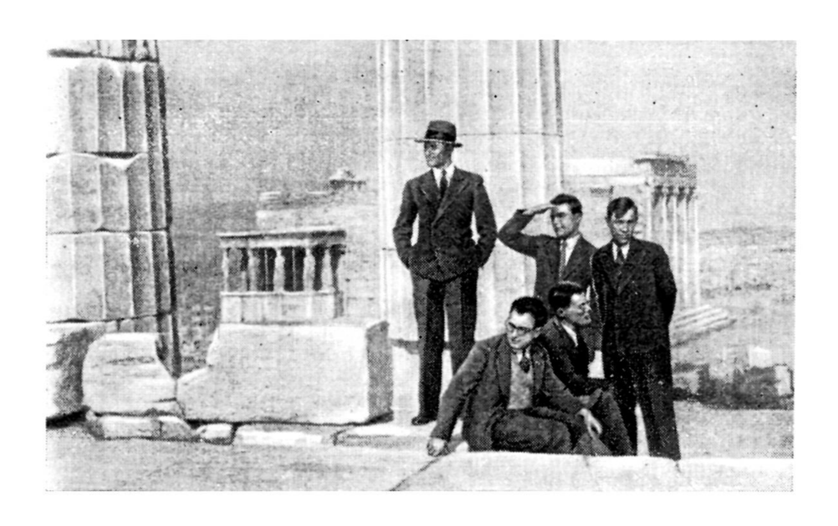
Ильф делал записи, отрывочные, стремительные. «Лавочки, лавочки, печальные кафе, старики читают газеты хозяина... Солнечные ювелирные витрины. Ая-София, Султан-Ахмет, Игла Клеопатры...» Поток впечатлений хотелось задержать, остановиться хотя бы на самых выразительных, немногих деталях: «Свет Ая-Софии, мир, чуждый всему миру. Синие своды Султан-Ахмета». Открывался новый, загадочный, еще непонятный мир: «Восток, неимоверный Восток, добрый, жадный, скромный»,— и тут же неудовлетворенность путешественников выражалась в записи: «Любопытства было больше, чем пищи для него».

Потом звездное небо над Эгейским морем («греческие звезды — это толстые звезды»). Афины. С Акрополем на раскаленной солнцем отвесной скале, с желтыми, обветренными, шероховатыми мраморами Парфенона, с шумной уличной жизнью, пестрыми вывесками и бесчисленными пустующими кафе и с назойливым греком, не то Павлидисом, не то Леонидисом, замашки которого выдавали в нем бездарнейшего агента бездарнейшей охранки. («В конце концов,— пишут Ильф и Петров,— столичная полиция могла бы прикрепить к нам более способного агента. Этот выражался, как положительный персонаж из плохой рапповской пьесы. Он все время клеймил капитал и в суконных выражениях обличал буржуазию».— «Начало похода».)

Пыль из Сахары оседала на кораблях. В Средиземном море штормило. Ночью красным огнем светился действующий вулкан Стромболи. Утром своей прославленной голубизной встретил Неаполитанский залив.

Из Неаполя советские суда вскоре ушли обратно в Севастополь, а Ильф и Петров отправились в Рим, потом в Венецию, Вену, Париж и на обратном пути задержались в Варшаве.

[1] *«Москва», 1961, № 1.*



Е. Петров, Б. Ефимов, И. Ильф, К. Ротов (сзади журналист Л. Лобов). Афины (у Парфенона).
Октябрь, 1933 г.

К этому времени в Польше уже хорошо были известны «Двенадцать стульев» и только что появился на польском языке «Золотой теленок». Как раз тогда, зимой 1933/34 г., с триумфом шел польско-чешский фильм «Двенадцать стульев» и уже готовился спектакль того же названия в Варшавском театре «Атенеум». Польская интеллигенция, писатели и актеры, встретили Ильфа и Петрова с трогательным вниманием и теплотой.

Уже в недавние годы, во время гастролей Варшавского театра «Сирена» в Москве, актер Адольф Дымша рассказывал корреспонденту «Литературной газеты» о тогдашней своей встрече с Ильфом и Петровым в Варшаве:

«Каждый час их пребывания был расписан. Однако мне удалось завлечь их в театр миниатюр „Морске око“ („Морской глаз“). Я выступал тогда в очень смешном скетче, по ходу действия исполнял куплеты, песенки, танцевал, острил. Ильфу и Петрову понравился мой „номер“.

На другой вечер, выйдя на сцену, я увидел в переполненном зале стоявших у стены Ильфа и Петрова. В знак

приветствия я повернулся к ним и тихонько свистнул Петров ответил тем же.

Уловив недоумение зрителей, я обратился к публике:

— Это я пересвистываюсь с нашими дорогими гостями, знаменитыми советскими писателями, авторами книги „Двенадцать стульев" Ильфом и Петровым.

Ну, и аплодировали же в тот вечер!.. Ильф упирался, но пришлось все же ему с Петровым выйти на сцену» [2].

Ильф и Петров обещали книгу о своем путешествии, но книги такой не написали. Они ограничились двумя очерками «Начало похода» и «День в Афинах». Зато в Париже они сочинили комедийный киносценарий, оставшийся без названия.

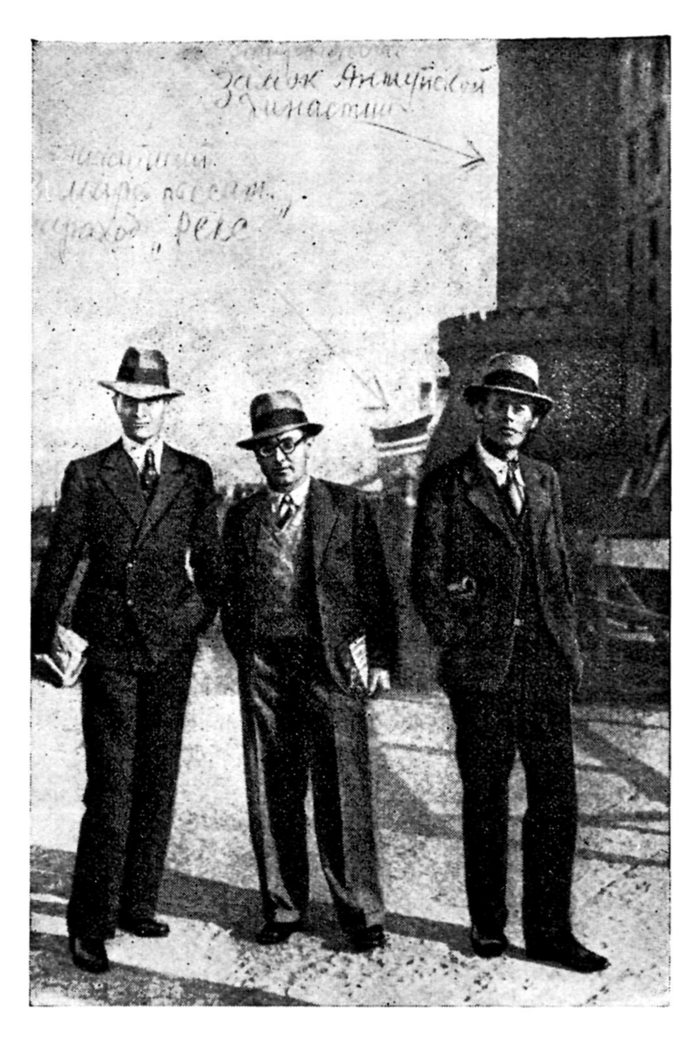
Повод для сочинения этого сценария был весьма прозаичен. Дело в том, что в Вене, куда Ильф и Петров поехали главным образом затем, чтобы получить деньги за издание обоих их романов, денег они почти не получили. «Рассказывая об этом, Ильф утверждал, что они поняли тщетность своих надежд на получение причитавшихся им денег сразу же, как только вошли в помещение издательства, так как первое, что бросилось им в глаза, была фанерная перегородка, разделявшая комнату на несколько полутемных клетушек»,— вспоминает Г. Мунблит [3]. Издательство наскребло для них буквально гроши, и в Париж они отправились, как говаривал Ильф Мунблиту, «на медные деньги».

А Париж был прекрасен. Здесь так хотелось побыть хоть короткое время. Быстро устанавливались литературные знакомства. Советский полпред готов был ходатайствовать перед французскими властями о продлении Ильфу и Петрову визы. И не было денег. Даже самая жестокая экономия, третьеразрядная гостиница и обеды в самом дешевом ресторанчике не могли выручить: экономить было не из чего.

Вот тогда-то Илья Эренбург, с которым Ильф и Петров сблизились в Париже, и уговорил одну свою знакомую, русскую по происхождению, работавшую в «эфемерной» (по его выражению) кинофирме «Софар», устроить Ильфу и Петрову заказ на киносценарий. Они получили аванс, возможность задержаться в Париже

[2] *«Литературная газета», 2 августа 1960 г.*

[3] *«Искусство кино», 1961, № 2, стр. 73.*



Евгений Петров, Борис Ефимов, Илья Ильф в Неаполе. Ноябрь, 1933 г. (надписи на фотографии сделаны Б. Ефимовым)

и с головой ушли в работу. Сценарий был написан за десять дней. Его действие происходило в маленьком французском городке, в каких Ильф и Петров никогда не бывали, многие реплики из французских уст звучали неожиданно по-российски. И все-таки сценарий был смешной. «Сценарий вчера сдавали. Он понравился, смеялись очень, падали со стульев... В общем, имени мы не посрамили»,— писал Ильф жене. И он не преувеличивал. Теперь, когда сценарий опубликован, в этом легко убедиться. Но сценарий был не только очень смешной. При всей своей условности и комедийной обобщенности он оказался очень французским. Удивительно, как закономерно отвечал он традициям французской кинокомедии, перекликаясь и с фильмами, которые к тому времени уже прошли, и с теми, которым только предстояло родиться. Б. Галанов совершенно справедливо отметил определенную близость между парижским сценарием Ильфа и Петрова и появившейся четверть века спустя французской сатирической кинокомедией «Скандал в Клошмерле» [4].

Парижский сценарий фильмом не стал. Он бесследно исчез в недрах «эфемерной» кинофирмы. Только тридцать лет спустя, во время подготовки собрания сочинений Ильфа и Петрова, в бумагах писателей нашли копию этого произведения (несовершенную машинописную копию с пропусками слов), и киносценарий пришел, наконец, к читателям.

Парижский сценарий был не первой работой Ильфа и Петрова для кино.

В 1930 г. они сделали надписи (титры) к фильму Протазанова «Праздник святого Йоргена». В 1931 г. написали немой комедийный киносценарий «Барак». Он был поставлен Н. Горчаковым и М. Яншиным. В 1932 г.— сценарий «Однажды летом».

Сюжетно и образно близкий к «Золотому теленку», сценарий «Однажды летом» изобиловал смешными положениями и веселыми остротами, но с экранизацией ему не повезло. После двойной неудачи с ним на Московском кинокомбинате он был переделан и передан на Киевскую фабрику «Украинфильм». Здесь его ставил

[4] *См. примечания Б. Галанова к третьему тому собрания сочинений И. Ильфа и Е. Петрова. М., 1961, стр. 539.*

Игорь Ильинский. Ильинский был не только режиссером фильма, но играл в нем еще и две роли — автодоровца Телескопа и «профессора черной магии» Сен-Вербуда. Но ни игра И. Ильинского, ни игра В. Кмита (исполнявшего роль другого героя — Жоры) не выручили фильм. Очень слабой оказалась техника съемок. Критика настойчиво отмечала невнятность фотографии, ее тусклость и расплывчатость. Особенно убивало фильм то, что снимался он очень долго и вышел на экраны лишь в 1936 г. — в год значительных технических достижений советского кино.

Неудача не обескуражила Ильфа и Петрова. Они продолжали работу в драматургии. Писали водевили, причем водевиль «Сильное чувство» с успехом прошел в 1933 г. в Московском театре сатиры.

В 1933 г., вместе с В. Катаевым, Ильф и Петров пишут комедию «Под куполом цирка» для мюзик-холла.

Мюзик-холл тогда очень нуждался в советском, непереводном репертуаре. Характер его спектаклей требовал, чтобы в представление можно было органически включать эстрадные и цирковые номера. Комедия Ильфа, Петрова и Катаева как нельзя лучше отвечала требованиям. В ней сочетались специфика мюзикхолльного обозрения, крепкий драматический сюжет, остроумие, жизнерадостность и настоящая советская идейность. Главные роли в первый сезон исполняли Мартинсон, Миронова, Лепко, Тенин. Не удивительно, что, поставленная зимой 1934/35 г. в Москве, комедия имела огромный успех и шла ежедневно в течение всего зимнего сезона — пять месяцев, а позже прошла и на сцене Ленинградского мюзик-холла.

Эта комедия легла в основу киносценария Ильфа, Петрова и Катаева «Под куполом цирка», по которому Г. Александров поставил фильм «Цирк».

Одно из лучших созданий нашей кинематографии, «Цирк» не сходит с экранов страны. В нем играют великолепные актеры — Л. Орлова, А. Массальский, С. Столяров, В. Володин и др. Он отлично снят (кстати, в рекордные для того времени сроки), и смелые съемки Москвы, и сцены в метро, впервые появившемся на экране, подчеркивали его праздничный колорит. Но главное — он привлекает своей жизненной достоверностью, скромностью своих героев, блещущих театральными кос-

тюмами лишь на арене цирка, будничностью их дел, интересов и устремлений и тем, что из этих будней, знакомых, привычных, вырастает огромная радостная тема — тема интернационализма и товарищества, утверждение достоинства трудящегося человека в СССР. Скромный по сюжету, по выбору действующих лиц, фильм говорил зрителям гораздо больше, чем иное монументальное, претендующее на всесторонний охват эпохи произведение.

Почему же до недавнего времени зрители не знали, кому принадлежит сценарий этого фильма? Почему на его заглавных титрах имен сценаристов нет?

В одной из ранних рецензий можно встретить такие замечания: «В основе фильма — отнюдь не безупречный сюжет...»; «Александрову пришлось преодолевать многочисленные рифы в самом сценарии. Все же фильм не потерял тех свойств (веселости, остроумия, оптимизма), которым всерьез угрожали эти рифы»; и даже сожаление о том, что такой зрелый мастер, как Александров, не имел для своей работы более совершенной драматургической основы [5]. На заседаниях «Мосфильма» высказывались еще прямолинейнее. «Первоначальный сценарий, написанный на тему из жизни советского цирка, разрешал ее на невысоком уровне, изобиловал невысокими по своей культуре приемами комикования, специфическими „одесскими“ словечками»,— значится в одном из протоколов [6]. Но теперь — в перспективе десятилетий — видно, что среди сценариев, использованных Г. Александровым, именно «Цирк» выделяется жизненностью, глубиной и идейной насыщенностью.

Если сравнить авторский и режиссерский сценарии фильма, легко убедиться, что сюжет во всех его основных поворотах, расстановка действующих лиц и их облик — почти тождественны. Советский цирковой артист Мартынов, изобретающий новый аттракцион; смешной, озабоченный и бесконечно преданный своему делу директор цирка; дочь директора Раечка, смущенная тем, что ее готовят в соперницы американской гастролерше; жених Раечки Скамейкин, нелепый молодой человек, то и дело попадающий в смешные истории; и сама гаст-

[5] *Г. Зельдович. «Цирк». «Искусство кино», 1936, № 7.*

[6] *ЦГАЛИ СССР, ф. 2450 (Комитет по делам кинематографии), оп. 2, ед. 1518, л. 8.*

ролерша (в сценарии — Алина, в фильме — Мери), с лицом, надменным на арене, но милым и простым, едва она оказывается у себя, и ее цирковой полет на луну с грустной и грациозной песенкой, и любовь ее к Мартынову, в которой сливаются надежда на счастье и жажда новой жизни, и личная драма, и черный ребенок, и публичное разоблачение артистки, посмевшей когда-то полюбить негра, и реакция зала, осмеявшего разоблачителя, и веселая реплика директора: «Рожайте себе на здоровье — белых, черных, синих, красных, хоть голубых, хоть фиолетовых, хоть розовых в полоску»,— даже заключительное великолепие аттракциона, разворачивающегося в массовое представление, — все это задумано сценаристами, все это выполнено по сценарию. И тем не менее фильм «Цирк» и сценарий «Под куполом цирка» — произведения существенно разные.

Ильф, Петров и Катаев написали сатирическую комедию. В ней много смеха и много насмешки, и прочно утверждающееся положительное в ней, как в большинстве произведений Ильфа и Петрова, вырастает из самого сатирического. Сценарий имел как бы две тематические линии, из которых одна по мере развития действия вытесняла другую, и двумя пластами шло в комедии сатирическое. Ближайшей, небольшой, но увлекающей темой, непосредственно завязывающей узлы сюжета, была тема московского цирка, напряженной творческой жизни его работников, поисков нового и остроумного в цирковом искусстве, такого, что отвечало бы по духу нашей эпохе, а по технике превосходило бы мастерство иностранных гастролеров.

Это были будни, хотя и творческие будни, и в изображение их авторы смело ввели фельетонную струю. Здесь ожили вновь, обретя новые краски (в соответствии с требованиями жанра) многие образы из фельетонов Холодного философа. К сожалению, этой фельетонной струе в сценарии особенно не повезло: режиссер выбросил ее полностью, оставив лишь незначительные следы, слабые намеки.

А между тем мы могли здесь встретиться с говорящей собакой Брунгильдой из фельетона «Их бин с головы до ног», безыдейно выкрикивавшей «люблю» и «фининспектор» (этот сатирический момент в фильме заменен анекдотической шуткой), и с тремя халтурщиками-гарпун-

щиками (Букой, Бузей и Бумой), сочинявшими для нее «идеологически выдержанный» репертуар.

Здесь был чудесный комический диалог, когда директор, возмущенный «выдержанным» собачьим репертуаром, называет Буку, Буму и Бузю проходимцами, берущими деньги зря, а они оскорбленно отвечают: «Мы вам можем бросить в лицо ваши жалкие деньги».—«Мне? В лицо?»—«Да. Вам».—«Пожалуйста. Бросайте».—«И бросим. Бояре, бросим?»—«Что ж вы не бросаете?»—«Сейчас бросим...» Бука совещается с товарищами; «бояре», решив, что оскорбление оставить без ответа нельзя, складываются и вручают Буке смятые бумажки. Бука торжественно бросает деньги директору в лицо. «Что вы мне бросили в лицо? Двенадцать рублей?—говорит директор.—А взяли у меня пятьсот?» «Бояре» обещают остальные бросить в лицо через две недели.

Узнаем мы в сценарии и сатирические штрихи фельетона «Саванарыло». «Надо покончить с нездоровой эротикой»,— читает директор цирка статью, осуждающую цирковой кордебалет, и, с ужасом глядя на своих молоденьких, длинноногих танцовщиц (они удручающе красивы), велит им немедленно переодеться. «От цирка зритель требует... здоровой эротики. Мы не монахи»,—читает он несколькими строчками ниже в той же статье. «Они не монахи! А я что, архиерей, митрополит, патриарх Тихон!»—кричит задерганный директор и, увидя свой притихший, готовый выйти на арену кордебалет в каких-то балахонах, посылает испуганных девушек переодеваться снова.

Большое место в сценарии занимали и гротескно-комические моменты, лишенные острой сатирической окраски, которые Александров выбросил и заменил другими, тоже комическими, но чаще мелодраматическими. Так выпал эпизод со Скамейкиным, объяснявшимся в любви, пока его ждало такси на улице, со счетчиком, «настучавшим» больше ста рублей, тогда как у Скамейкина было только двенадцать, и грозной шофершей такси, преследовавшей его с гаечным ключом в руках.

По мере развития сюжета (а в сценарии он прост, проще, чем в фильме, потому что сложные перипетии перед финалом с переодеваниями, побегом, погоней и пр. введены режиссером) на первый план все отчетливее выступает другая тема.

Это и был второй сатирический пласт в комедии, по ме-

ре развития действия ставший основным, центральным. И сатира здесь зазвучала иначе: прямее, резче, без усмешки. Под ее ярким прожекторным лучом оказался представитель мира эксплуатации — цирковой антрепренер Кнейшиц со своей расистской идеологией. В фильме образ Кнейшица тоже решен сатирически, и критика не раз хвалила Александрова за удачные режиссерские находки именно в разоблачении и осмеянии Кнейшица. В авторском сценарии отношения Кнейшица с артисткой даны еще прямолинейнее, а сам он — еще наглее, чем в фильме, и, поскольку это образ сатирический, такая обнаженность его сущности была и оправданна и удачна.

Демоничность Кнейшица несколько нагнетена Александровым. У авторов — синие пятна на белом запястье Алины, «Моней! Деньги!» — требование Кнейшица, когда он остается с ней вдвоем. Как это не похоже на влюбленного и ревнующего Кнейшица, который в фильме забрасывает шелками и дорогими мехами артистку, безмолвную, неподвижную, полную гордого презрения и отвращения к нему. У авторов не было романтического отражения в зеркале рояля влюбленных и музицирующих Мартынова и Мери. Зато у них был урок русского языка, который давал ей Мартынов, и диктант: «Пролетариат ведет борьбу с капиталом», и злобствование Кнейшица, который присутствует при этом, но не выдерживает и уходит: фраза явно направлена против него. Даже один из заключительных моментов—возвращение Алины-Мери — у авторов решен иначе и, по-моему, глубже: побег Алины прямо с поезда назад, в цирк — это не только порыв к Мартынову, по сценарию — это бегство от Кнейшица на свободу.

Но сатирическая насыщенность комедии и столь отвечающая ей графичность шаржированной манеры Ильфа и Петрова противоречили замыслу режиссера. Он хотел поставить комедию блистательную, нарядную, эффектную, именно такую, какая требовалась от него тогда, в середине 30-х годов. Александров не кривил душой, он талантливо и искренне выполнил эти требования. Мнение, что замысел Ильфа и Петрова он исказил потому, что во время съемок сатирики были в Америке и ему не с кем было посоветоваться, не убедительно: Ильф и Петров прекрасно знали, что задумал сделать режиссер, и с самого начала реагировали на это болезненно.

Есть что-то грустное в лаконичном и доказательном, очень сдержанном по форме письме, с которым обратились они к дирекции «Мосфильма»: «...у нас с режиссером т. Александровым вышли разногласия. Причины: некоторые переделки, которые т. Александров решил во что бы то ни стало лично внести в сценарий, несмотря на то что мы неоднократно переделывали сценарий по его просьбе. В результате появилось несколько со стилистической стороны неприятных для нас диалогов, значительно уменьшились элементы комедии, значительно увеличились элементы мелодрамы, было утеряно необходимое с нашей точки зрения равновесие между этими двумя одинаково важными элементами, был взят упор на внешний блеск и чрезмерное приукрашивание фильма, в ущерб правдоподобности и ясности развития сюжета...» [7]

Но «Мосфильм» поддержал режиссера: «Было бы глубоко ошибочным считать, что разногласия, возникшие по авторскому сценарию, вызваны личным желанием режиссера Александрова внести некоторые переделки. Фактически имело место иное положение. Принципиальные указания по исправлению сценария были даны дирекцией студии, и, в связи с тем, что вы не сочли для себя возможным принять их, режиссер Александров, выполняя указания дирекции, самостоятельно внес исправления в сценарий, причем вы были об этом поставлены в известность».

В письме Ильфу и Петрову из «Мосфильма» были приведены и конкретные аргументы переделок: «В образах Раечки и Скамейкина устранены отдельные черты характера, дискредитирующие их, этих в основном положительных героев нашего советского цирка. В сценарии совершенно незаслуженно и неоправданно они были наделены одним свойством, которое может быть названо глупостью: она проступала в большинстве их поступков. В известной мере нам удалось от этого освободиться»; «В одинаковой степени мы не могли согласиться с оставлением таких реплик, как „хочете", как „опять беременна", „фининспектор", „где бы найти дурака" и т. п. Все это мы считаем совершенно неприемлемым в картине». Исключение этих слов, говорилось в письме, «уменьшает плохое комикование и дает возможность развернуться

[7] *ЦГАЛИ СССР, ф. 2450, оп. 2, ед. 1518, лл. 33—34.*

интересным и полноценным элементам комедии». И еще говорилось в письме: «Внешний блеск картины мы также не можем отнести к ее недостаткам» [8].

Ильф и Петров сняли свои имена с заглавных титров картины.

Несколько лет спустя, продолжая борьбу за авторские права сценаристов, Е. Петров выступил на страницах газеты «Литература и искусство» со статьей «Сценарист и режиссер»:

«...каждый режиссер считает своим священным долгом „пересочинять" сценарий по-своему.

Режиссер получает утвержденный сценарий с указанием, что его надо снимать. Все ясно — бери и снимай. Но кинорежиссер, прочитав сценарий, начинает думать не о том, как он будет его снимать или трактовать, а о том, как его можно иначе написать. И всегда оказывается, что написать иначе можно.

В конце концов картина все-таки получается, а то, что она получилась немножко хуже, чем могла быть, знает только один несчастный автор сценария».

Может быть, поэтому, работая над «Островом мира», Е. Петров говорил друзьям: «Ставить этот спектакль буду я», а экранизируя «Музыкальную историю» и «Антон Иванович сердится», добился того, что ни одна мелочь не была изменена в сценарии без его согласия.

Едва сценарий «Под куполом цирка» был сдан в производство, как Ильф и Петров, и опять-таки вместе с Катаевым, приступили к работе над новой комедией. Это была «Богатая невеста», написанная в 1935 г. (недаром Ильф и Петров лето 1935 г. провели в колхозах и совхозах Украины; поездка дала им множество материалов и впечатлений) и опубликованная в январе 1936 г. в журнале «Театр и драматургия». Эта комедия осталась почти неизвестной широкому читателю, а к зрителю так и не пришла. Были ли здесь объективные причины? Если и были, то они таились не в художественной слабости или идейной неполноценности пьесы.

Четыре года спустя Игорь Ильинский писал: «Иногда судьба комедий у нас действительно бывает тяжелой и непонятной. Несколько лет назад И. Ильф, В. Катаев и Е. Петров написали комедию „Богатая невеста". В ней

[8] *ЦГАЛИ СССР, ф. 2450, оп. 2, ед. 1518.*

было очень много достоинств — сценичность, внутреннее изящество, сатирический смысл. И однако же пьеса, встреченная в штыки критикой еще „на корню", не увидела света рампы. Для чего нужно было так огульно и несправедливо решать „на корню" судьбу интересной комедии, написанной тремя талантливыми советскими писателями? Непонятно!» [9].

На самом деле это было не так уж непонятно. В середине 30-х годов чрезвычайно популярным сделался жанр лирической комедии. Кино- и театральной критике стало казаться, что это и есть единственный приемлемый для советского искусства комедийный жанр, так сказать, образец и эталон комедии социалистического реализма. Лирическая кинокомедия Помещикова и Пырьева «Богатая невеста», поставленная вскоре после работы Ильфа, Петрова и Катаева и посвященная примерно той же комедийно-бытовой ситуации, была встречена с восторгом — это была превосходная лирическая комедия. Пьеса Ильфа, Петрова и Катаева, не менее превосходная, попала в опалу: это была комедия не лирическая, а гротескно-сатирическая, хотя и со смягченным благодаря добродушию и солнечным краскам гротескным колоритом. Богатая шаржем, элементами фарса, почти мольеровскими трюками, переодеваниями, она недаром вызывала восхищение И. Ильинского: именно такая комедия как нельзя более соответствовала его дарованию, взлелеянному немым кино, дарованию артиста, любившего шарж, гротеск, шутку-мистификацию, мастера игры-движения, игры-мимики, игры-жеста.

Действие комедии развертывалось в одном из богатых украинских колхозов — на полевом стане, на празднике урожая и в подшефной краснофлотской батарее. В центре сюжета похождения некоего сельского кооператора, который решил для поправления своих дел жениться на самой богатой невесте в колхозе. Богатых невест, конечно же, оказалось две (их богатство определялось количеством трудодней). Обе они возглавляли соревнующиеся бригады, успех попеременно переходил то к одной, то к другой, и ретивый кооператор метался между ними, не зная, на которой остановить свой выбор. При этом его не смущало, что избранницы, собственно, и не были свободными неве-

[9] *«Литературная газета», 5 февраля 1940 г.*

стами: у одной из них был муж, колхозник, у другой — жених, краснофлотец. После многих приключений, среди которых оказались и переодевание в женский наряд краснофлотца, разыгрывающего из себя третью, еще более богатую невесту, и погоня за этой невестой кооператора, будто бы прельстившегося ее редким обаянием, и насильственное купание кооператора, по ошибке принятого за моряка, в водолазном костюме, и, наконец, его неожиданная для него самого женитьба на своей же собственной жене, от которой он сбежал за сотни километров отсюда,— после всех этих приключений все кончается, как и водится в комедиях, благополучно: одна из невест возвращается к своему супругу, другая выходит замуж за бравого моряка.

Комедия была веселая, радостная и сатирическая вместе. И если она была отвергнута, то не потому, что оказалась плохо написанной, а потому, что была написана не так, как того ожидали критики и режиссеры.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

За океаном

Зимой 1935/36 г. Ильф и Петров совершили свое известное путешествие в Соединенные Штаты Америки, в результате которого возникла книга «Одноэтажная Америка».

Путешествие заняло несколько месяцев. Недели две писатели провели в Западной Европе и два месяца — в собственно поездке по Соединенным Штатам в маленьком, купленном ими в рассрочку автомобиле «форд».

Это была трудная и до предела насыщенная поездка. В двухмесячный срок два советских писателя в сопровождении двух своих американских друзей в маленьком сером «каре» без отопления (а ведь была зима) сделали шестнадцать тысяч километров по ими же выработанному маршруту. Они побывали в двадцати пяти штатах, в нескольких сотнях городов, дышали сухим воздухом пустынь и прерий, перевалили через Скалистые горы, видели индейцев, беседовали с множеством людей — мо-

лодыми безработными и старыми капиталистами, радикальными интеллигентами и революционными рабочими, поэтами, писателями, инженерами.

Выезжая из Нью-Йорка, они запаслись обещанием одного из новых знакомых устроить им поездку на фруктовом пароходе на Кубу, Ямайку и в Колумбию. «Американский „блат" — бесплатно»,— заметил Ильф в своей записной книжке. Но воспользоваться бесплатным «американским блатом» они уже не могли: не было душевных сил, казалось, даже для капельки новых впечатлений.

По вечерам писатели садились за машинку, записывая и подытоживая увиденное за день. Обширные записные книжки Ильфа, его дневниковые записи, почти ежедневные обстоятельные письма к жене, написанные вечерами, и сверх того почти ежедневные открытки с видами городов, отправлявшиеся им в любое время дня и составившие объемистую пачку,— это заготовки, которые делал для будущей книги Ильф. Сохранилась и часть материалов Евгения Петрова — его письма к жене.

Уже в начале путешествия, в Западной Европе, в Париже, в сентябре 1935 г., Ильф начал догадываться, что он тяжело, может быть неизлечимо, болен. В поездке были очень трудные дни, когда случалось и мерзнуть, и вытаскивать завязший автомобиль, стоя по щиколотку в ледяной каше, и выталкивать его из глубокой грязи, и проводить на колесах шестнадцать часов подряд. В «Одноэтажной Америке» писатели это все изображают с шуткой. К концу автомобильной поездки, в Нью-Орлеане (это было уже в январе 1936 г.) Ильф впервые рассказал Петрову, что у него десять дней непрерывно болит грудь и сегодня показалась кровь... И все-таки путешествие и работа над книгой были доведены до конца.

Первыми вариантами «Одноэтажной Америки» были семь очерков в «Правде» и серия фотоснимков с развернутыми подписями — одиннадцать фотоочерков под общим названием «Американские фотографии» — в «Огоньке». Делал снимки Ильф.

Отправляясь за океан, Ильф и Петров не ставили своей целью написать сатирическое произведение об Америке. Заокеанская страна приняла их хорошо. Их тепло и дружески встретило множество людей, от представителей передовой интеллигенции, хорошо знавшей их, до рядовых американцев, случайных попутчиков в дороге, тех,



Илья Ильф и американский кинорежиссер Р. Мамульян

кого подвозили писатели, тех, кто помогал им вытаскивать из канавы едва не перевернувшийся автомобиль. С открытой душой принял Ильфа и Петрова Хемингуэй. Он звал их к себе во Флориду — на рыбную ловлю. Они были гостями Эптона Синклера, утверждавшего, что он никогда так не смеялся, как читая «Золотого теленка». Их дружески встретил уже прикованный к постели умирающий писатель Линкольн Стеффенс, только за год до того вступивший в коммунистическую партию. С лучшими голливудскими режиссерами они вели долгие откровенные разговоры, в которых, как перед самыми близкими людьми, раскрывались голливудские «крепостные». В ту же американскую зиму Ильф и Петров познакомились с Полем Робсоном. Это было время, когда впервые установились нормальные отношения между Советским Союзом и Соединенными Штатами с их рузвельтовским правительством.

Ильф и Петров были живыми, советскими людьми, ни на минуту не забывавшими о своей родине, и все, увиденное ими, как-то само собою получало недвусмысленную оценку. Иногда они высказывали ее прямо, например,

описывая нью-йоркский бурлеск, порнография которого так механизирована, что носит какой-то «промышленно-заводской характер», или называя увеселительно-развлекательные агрегаты Нью-Йорка «лавками идиотических чудес». Но и там, где они своей оценки прямо не выражали, читатель всегда отлично видит: это вызвало возмущение, или насмешку, или просто неодобрение писателей, а вот это им понравилось, это не худо бы перенять и нам.

Вероятно, когда Ильф и Петров отправлялись в путешествие, у них не было и заведомого желания посмотреть, что практически следует у американцев позаимствовать, чему надо поучиться. Но именно тогда партия поставила перед советским народом задачу догнать и перегнать в экономическом и техническом отношении страны наиболее развитого капитализма. В Соединенных Штатах строили машины, которых мы еще не освоили, там были дороги, каких мы еще не имели. И они умели торговать, а нам предстояло этому научиться. Страна посылала в Америку своих инженеров, хозяйственников, транспортников, ученых. Эти настроения не могли не увлечь Ильфа и Петрова.

И они подробно осматривают и по-деловому описывают кафетерий с самообслуживанием, как бы говоря: это нужно и нам. И бетонную, навеки сделанную плиту шоссейной дороги. И обслуживание у газолиновой колонки, ловко и предупредительно произведенное «полосатым джентльменом». Причем техника и новинки обслуживания отнюдь не кружат им голову. Кафетерий им нравится, а кафе-автомат вызывает сомнение, и описывают они его уже не только по-деловому, но и со значительной долей юмора, изображая тарелку с супом, печально стоящую за стеклом, или лишенные свободы котлеты, которых жалко, как кошек на выставке.

Юмор вообще выступает цементирующим началом в очерковой книге Ильфа и Петрова. Правда, собственно смеха — взрывающегося, громкого — в «Одноэтажной Америке» немного, но освежающая радость юмора почти все время сопутствует повествованию. Она концентрируется в описании четырех путешественников, причем больше рассказывается о мистере и миссис Адамс и меньше об авторах. Ильф и Петров любят подтрунить над собой, преувеличивая и шаржируя. То они рассказывают, как впервые ехали в нью-йоркском такси и, мучаясь мыслью, что взяли не ту машину и выглядят провинциалами, «трусли-

во» выглядывали из окон. То описывают, как осваивали американское правило относительно того, когда надо и когда не надо снимать шляпу, если в кабину лифта входит дама, и попадали впросак. Их самоирония как бы приближает к ним читателя, делает его не то свидетелем, не то участником изображенных ситуаций.

Мы уже видели, как трудно давалось Ильфу и Петрову на первых порах юмористическое освещение положительного персонажа, как потерпели они неудачу с инженером Треуховым в «Двенадцати стульях». Мистер Адамс во многом изображен как персонаж комический. Он то и дело попадает в нелепое положение, забывает свои вещи и по ошибке увозит чужие, проходит, увлекшись разговором, сквозь застекленную витрину магазина, робеет перед женой. Комична внешность этого толстяка с круглой и блестящей головой. Комична его речь с бесконечно повторяющимися междометиями. И в то же время он чрезвычайно обаятелен. Мы с большим сочувствием следим за его приключениями, с вниманием слушаем его речи, нам близка симпатия, с какой изображают его авторы. Не потому ли критика в последнее время раскрыла его псевдоним и назвала подлинное имя человека, послужившего для него прототипом (что вообще-то в отношении живых людей делается весьма осторожно).

В значительной степени пафосом книги является страстное желание авторов видеть, понять, рассказать. Глаза их, светившиеся жадным любопытством, были веселы, а губы готовы были сложиться в улыбку. Поэтому, рассказав в первых же строках первой главы о новеньком, блестящем лифте на «Нормандии», о нарядном мальчике-лифтере, изящным движением нажимающем красивую кнопку, и звучащей здесь же знакомой фразе: «Лифт не работает»,— они с привычным мастерством вызывают мимолетный сатирический эффект, но не задерживают на нем внимания. Деталь не заслоняет от них большой картины —великолепия «Нормандии», океанской махины, сделанной руками французских строителей.

Уже в первой главе намечается эта тенденция, проходящая через всю книгу: Ильф и Петров подходят с заведомой симпатией к делу рук человеческих. Французские инженеры, как и дальше американские служащие, рабочие, рассматриваются ими не как экзотические люди чужого, зарубежного мира, а как представители огромной

всемирной армии трудящихся, с которыми естественней найти общий язык, чем не найти его, естественней понять их работу, чем не понять.

Однако ощущение веселых, радостно смотрящих глаз в книге «Одноэтажная Америка» — это далеко не выражение восторга перед Америкой. Это радость путешественников, едущих, видящих, узнающих, знакомящихся с чужими странами, обычаями и пейзажами, с новыми людьми, неожиданными обстоятельствами. Есть здесь и романтика открывания чужих стран, и даже детское желание увидеть своими глазами описанное Купером и Майн Ридом.

«Что может быть заманчивей огней чужого города, тесно заполнивших весь этот обширный чужой мир...» — читаем мы в главе второй. «За будочкой видна была старинная крепость с деревянным майн-ридовским частоколом. Вообще запахло сдиранием скальпов и тому подобными детскими радостями», — шутят писатели в главе двадцать первой. Их увлекают пейзажи, каких не видели они в Старом Свете, и, стремясь передать свое ощущение новизны и необычности, они описывают неистово-красные индейские цвета пылающего осеннего леса вокруг Нью-Йорка, Гран-Кэньон, это великое географическое чудо («Такими могут представляться мальчику во время чтения фантастического романа Луна или Марс»), величественную и прекрасную картину американских пустынь.

Но эта увлеченность панорамным зрелищем чужой страны не помешала Ильфу и Петрову увидеть и понять в ней многое самое существенное, самое характерное, непреходящее, и можно только удивляться, что типичнейшие стороны американской действительности так ясно раскрыли художники, пробывшие в этой стране сравнительно недолго.

Из своего опыта сатириков и юмористов Ильф и Петров принесли в очерк умение ломать привычное представление о предмете, умение видеть предмет таким, как он есть, а не таким, каким его принято описывать.

«Очень многим людям, — пишут они, — Америка представляется страной небоскребов, где день и ночь слышится лязг надземных и подземных поездов, адский рев автомобилей и сплошной отчаянный крик биржевых маклеров, которые мечутся среди небоскребов, размахивая еже-

секундно падающими акциями. Это представление твердое, давнее и привычное.

Конечно, все есть — и небоскребы, и надземные дороги, и падающие акции. Но это принадлежность Нью-Йорка и Чикаго. Впрочем, даже там биржевики не мечутся по тротуарам, сбивая с ног американских граждан, а топчутся незаметно для населения в своих биржах, производя в этих монументальных зданиях всякие некрасивые махинации... Америка по преимуществу страна одноэтажная и двухэтажная».

Писатели рассказывают о маленьких американских городах, в каждом из которых живет три, пять, пятнадцать тысяч человек, об этих городах с автомашинами, холодильниками, хорошо озвученными фильмами и полным отсутствием духовной жизни. О «большом маленьком городе», в котором электрических холодильников, стиральных машин, ванн и автомобилей, наверное, больше, чем в Риме, и который так мал духовно, что в этом смысле мог бы целиком разместиться в одном переулочке. О крохотном электрическом «счастье» рядового американца. И главы эти поражают душу с сатирической силой, хотя собственно сатиры здесь как будто бы нет, нет ни гротеска, ни гиперболы, нет шаржа и очень немного иронии.

Шутя и посмеиваясь по поводу несущественного, здесь, в изображении самого главного, Ильф и Петров отбрасывают юмор, заставляя нас тем сильнее ощутить трагизм американской жизни. Строки о «маленьком городе», строки о «большом маленьком городе» и непосредственно вслед за этим рассказ о продавце воздушной кукурузы с его отчаянным желанием «разбить, потоптать машины», из-за которых нет больше жизни рабочему человеку». Это горестное признание человека, живущего в стране замечательной техники, подводит читателя к одному из самых жестоких противоречий американской действительности, которое с такой силой раскрывают Ильф и Петров дальше, в главах, посвященных фордовским заводам.

В художественном материале этих глав много неожиданного и несовместимого на первый взгляд. Восхищение Генри Фордом, этим деятельным старцем, который в свои 73 года непрерывно «циркулирует», проводя на заводе весь день и держа в руках все огромное производство. И — упоминание о собственной негласной полиции на фордовских заводах, благодаря которой «в Дирборне ца-

рит полный мир. Профсоюзных организаций здесь не существует. Они загнаны в подполье». Ошеломляющее зрелище конвейера, несущего одновременно миллионы предметов. «Это был не завод. Это была река, уверенная, чуточку медлительная, которая убыстряет свое течение, приближаясь к устью. Она текла и днем, и ночью, и в непогоду, и в солнечный день. Миллионы частиц бережно несла она в одну точку, и здесь происходило чудо — вылупливался автомобиль». И — поражающее душу описание рабочих у конвейера, находящихся в каком-то ежедневном шестичасовом помешательстве, «после которого, воротясь домой, надо каждый раз подолгу отходить, выздоравливать, чтобы на другой день снова впасть во временное помешательство». Фордовское производство, обогатившее Америку, и фордовский конвейер, искалечивший жизнь многим тысячам рабочих. Форд — замечательный механик, создавший дешевый автомобиль, и Форд — удачливый купец, беспощадный эксплуататор.

Стремление Ильфа и Петрова отразить это все объективно, во всей сложности, шло не от равнодушия. Здесь проявилось понимание трагических противоречий американской действительности, удивительной картины торжества техники и бедствий человека, которую увидели в Америке Ильф и Петров. И если б они не представили нам во всей сложности эту картину, мы не смогли бы понять их заключительную мысль: Америку интересно наблюдать, но жить в ней не хочется.

По-настоящему сатиричны в книге страницы об американском кино и об американской церкви, этих двух главных способах околпачивания рядового американца (телевидения тогда еще не было). Но и здесь нет ни веселья юмористической сатиры «Золотого теленка», ни фантазии и гротеска «Веселящейся единицы». В главах, посвященных Голливуду, так тесно переплетается рассказ о трагической судьбе американских кинематографистов, о насильственном умерщвлении американского киноискусства («Это неспроста, что мы делаем идиотские фильмы,— сказал писателям один из режиссеров.— Нам приказывают их делать») и саркастическое изображение всех четырех стандартов американского кино с их модными прическами, неизбежными чечетками, счастливыми концами и полным отсутствием мысли; сатира здесь приобретает такое

суровое, жестокое звучание, что для юмора почти не остается места и даже рассказы об анекдотическом невежестве одного из голливудских хозяев-заправил звучат скорее грустно, чем смешно. То же, что рассказывают Ильф и Петров об американской церкви и многочисленных бесконечно возникающих религиозных сектах («Религия всех этих шарлатанских сект находится где-то на полпути от таблицы умножения к самому вульгарному мюзик-холлу. Немножко цифр, немножко старых анекдотов, немножко порнографии и очень много наглости»), так фантастично и нелепо само по себе, что может потягаться с самым смелым гротеском.

В «Одноэтажной Америке» сатира Ильфа и Петрова, в тех немногих местах, где она явственно прорывается, приобретает новые краски. Не только юмора и гротеска, но даже прямого обличения, которое так характерно для их правдинских фельетонов, здесь нет. Писатели как бы предоставляют слово фактам, иногда спокойно и обстоятельно излагая их, как в главах о Голливуде, иногда приводя их в добродушном, чуть ироническом пересказе мистера Адамса, как в главе «Молитесь, взвешивайтесь и платите». Вот еще пример такого «скрытого» сатирического изображения.

Путешественники посетили милый студенческий бал в Чикаго, посвященный освобождению Филиппин. Этот бал, трезвый и веселый, был приятен главным образом тем, чему он посвящался. «Приятно было сознавать, что присутствуешь на историческом событии,— „простодушно“ пишут писатели.— Все-таки освободили филиппинцев, дали Филиппинам независимость! Могли ведь не дать, а дали! Это благородно».

И дальше, с тем же видимым простодушием, дают слово мистеру Адамсу:

«— Серьезно, сэры, мы хорошие люди. Сами дали независимость, подумайте только. Да, да, да, мы хорошие люди, но терпеть не можем, когда нас хватают за кошелек. Эти чертовы филиппинцы делают очень дешевый сахар и, конечно, ввозят его к нам без пошлины. Ведь они были Соединенными Штатами до сегодняшнего дня. Сахар у них такой дешевый, что наши сахаропромышленники не могли с ними конкурировать. Теперь, когда они получили от нас свою долгожданную независимость, им придется платить за сахар пошлину, как всем иностранным купцам.

Кстати, мы и Филиппин не теряем, потому что добрые филиппинцы согласились принять от нас свою независимость только при том условии, чтобы у них оставались наши армия и администрация. Ну, скажите, сэры, разве мы могли отказать им в этом? Нет, правда, сэры, я хочу, чтобы вы признали наше благородство. Я требую этого!»

На страницах своей книги Ильф и Петров дали несколько портретов рядовых американцев. Они рассказали об этих людях много хорошего, отдавая должное их умению работать, их стойкости в беде, их общительности и прямодушию. Писатели верили в талантливость американского народа и передали это в своей книге.

Но если о «белых» рядовых американцах Ильф и Петров пишут доброжелательно, то об индейцах они говорят с восхищением, а о неграх — с нежностью.

Увлечение американской техникой не помешало писателям постичь самоотверженное мужество индейских племен поэбло и наваго, вымирающих, но упорно не принимающих ничего от культуры «белых». С смешанным чувством удивления и уважения рассказывают они о том, что «в центре Соединенных Штатов, между Нью-Йорком и Лос-Анжелесом, между Чикаго и Нью-Орлеаном, окруженные со всех сторон электростанциями, нефтяными вышками, железными дорогами, миллионами автомобилей, тысячами банков, бирж и церквей, оглушаемые треском джаз-бандов, кинофильмов и гангстерских пулеметов,— умудрились люди сохранить в полной неприкосновенности свой уклад жизни». И ни нищета, ни безграмотность, ни трагически высокая смертность индейцев не могли умерить потрясающего впечатления мужества, силы и красоты духа людей, которые живут среди своих поработителей, полные молчаливого презрения к ним.

Через южные, «черные», штаты Ильф и Петров возвращались в Нью-Йорк к концу своего путешествия. Уставшие, перенасыщенные впечатлениями, они, казалось, были не способны уже ничего больше воспринять. Все, что можно было увидеть и понять, было увидено и понято. Бесконечно надоело однообразие просто маленьких и больших маленьких городов, всех этих Спрингфилдов, Женев и Галлопов. Но когда писатели попали в негритянские районы, их сердца словно потеплели и глаза снова зажглись доброжелательным интересом.

Конечно, они увидели здесь много печального. Ильф и Петров отметили, например, и то, что нельзя подвезти старую негритянку, как подвозили они множество встречных людей: такое предложение она приняла бы за насмешку. И то, что в негритянских поселках царит нищета, какой нигде больше в Америке они не встречали.

Но среди этого унижения и нищеты писатели остро ощутили что-то новое, человечное и поэтичное, чего на протяжении всего путешествия по Америке они не встречали, и этим новым было черное население южных штатов.

«...Есть в южных штатах что-то свое, собственное, особенное, что-то удивительно милое, теплое. Природа? Может быть, отчасти и природа. Здесь нет вылощенных пальм и магнолий, начищенного солнца, как в Калифорнии. Но зато нет и сухости пустыни, которая все же чувствуется там. Южные штаты — это страна сельских ландшафтов, лесов и печальных песен. Но, конечно, не в одной природе дело.

Душа южных штатов — люди. И не белые люди, а черные». И, рассказав о талантливости и поэтичности этой «души» то, что успели постичь, писатели замечают: «У негров почти отнята возможность развиваться и расти. Перед ними в городах открыты карьеры только швейцаров и лифтеров, а на родине, в южных штатах, они бесправные батраки, приниженные до состояния домашних животных,— здесь они рабы.

И все-таки, если у Америки отнять негров, она хотя и станет немного белее, зато уж наверно сделается скучнее в двадцать раз».

Любопытно, что первое издание «Одноэтажной Америки» на английском языке вызвало в Америке весьма противоречивые отклики[1]. Одни газеты увидели в ней повод

[1] *На английском языке (в Англии и Америке) «Одноэтажная Америка» неизменно издавалась под названием «Маленькая золотая Америка». Переводчик книги Чарлз Маламут писал («Интернациональная литература», 1938, № 4, стр. 221), что название это придумал издатель Фаррер, несмотря на настойчивый протест Е. Петрова и переводчика. По словам издателя, он избрал это заглавие («Little golden America»), чтобы напомнить читателям о предыдущей книге Ильфа и Петрова «Золотой теленок» («Little golden calf»). Во Франции книга издавалась под названием «Америка без этажей», в Италии — «Божья страна» (так называется одна из глав книги Ильфа и Петрова), в Чехословакии — с подзаголовком: «Два советских юмориста в стране долларов». Книга выходила также в Болгарии, Югославии, Аргентине.*

для очередных антисоветских измышлений, другие — честность умных и наблюдательных писателей. «Американцы и Америка много выиграли бы, если бы поразмыслили над этими наблюдениями»,— писала провинциальная газета «Аллантоун морнинг колл». «Ни на одну минуту авторы не дали себя одурачить,— замечал нью-йоркский журнал „Нью-мэссес“.— Рядом с центральными улицами они видели трущобы, они видели нищету рядом с роскошью, неудовлетворенность жизнью, всюду прорывавшуюся наружу». «Мы не имеем права злобствовать и бушевать при виде нарисованной картины. Может быть, мы ее действительно напоминаем»,— заявлял другой нью-йоркский журнал, «Сетердей ревью оф литрече» [2].

С восхищением и доверием отнесся к книге американский друг Ильфа и Петрова С. А. Трон, тот самый, что был выведен в книге под именем мистера Адамса. Он следил за появлением в «Правде» глав из будущей книги и писал Ильфу и Петрову: «Мы с истинным наслаждением читаем ваши статьи в „Правде“. Вы действительно пишете правду. Но эта правда понятна только людям, понимающим диалектику самой жизни».

Некоторое время спустя Е. Петров отмечал в заметках к книге «Мой друг Ильф», в главе «Америка и СССР»: «Мы только вскользь захватили тему об СССР, но, собственно, впервые мы стали широко, с обобщениями думать о нашей стране. Мы увидели ее издали».

Это ви́дение издали, эта только намеченная в «Одноэтажной Америке» мысль о том, что советские люди за рубежом — «влюбленные, оторванные от предмета своей любви и ежеминутно о нем вспоминающие», были раскрыты в великолепном по сжатости и силе рассказе «Тоня», появившемся в печати уже после смерти Ильфа, рассказе, беспощадно высмеявшем убожество заокеанского «счастья» и показавшем, как велики наши люди, даже самые рядовые, если их сравнить с людьми буржуазного мира.

С этими произведениями в творчество Ильфа и Петрова входила новая тема — тема обличения империалистического мира, успешно продолженная Е. Петровым в его пьесе «Остров мира».

[2] *«Интернациональная литература», 1938, № 4.*

Рассказ «Тоня» был написан в новом для Ильфа и Петрова жанре и, возможно, ознаменовал собой начало новых творческих поисков (Ильф и Петров всегда были в поисках и написанное прежде почти всегда их не удовлетворяло). Отказа от юмора здесь не было — можно ли говорить об отказе от юмора в произведении, где с такой силой дружеской (но отнюдь не всепрощающей) насмешки изображены три московские подруги, работницы расфасовочной фабрики Тоня, Киля и Клава? Не было здесь и отказа от сатиры. Напротив, она мало где у Ильфа и Петрова звучит с такой беспощадностью, как в этом произведении, жестоко высмеявшем заокеанский «рай».

Но кроме юмора в рассказе было много лиризма, а в его сатире, освобожденной от звонкого юмористического колорита «Золотого теленка», гротеска «Веселящейся единицы» и гневного обличения фельетонов последних лет, было нечто, что уже наметилось в «Одноэтажной Америке»,— стремление заставить говорить факты, заставить звучать логику вещей, которая сама раскрывает себя, сатирически и неумолимо.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

«Ужасно как мне не повезло»

Из заокеанского путешествия в Москву вернулись в преддверии марта, весеннего и ледяного московского марта, жестокого к больным туберкулезом. Этой весною Ильф сделает запись: «Такой грозный ледяной весенний вечер, что холодно и страшно делается на душе. Ужасно как мне не повезло».

Это была почти единственная запись такого рода. Ильф знал, что дни его сочтены, но делал вид, что страшного ничего не случилось. Болеет, будет лечиться, терпеливо ездить в санатории. Он не принадлежал к числу людей, которые портят окружающим жизнь жалобами на здоровье. Пройдет несколько месяцев, и он добрыми, грустными глазами взглянет и на эту миновавшую весну, и даже что-то поэтическое проступит в будничной про-

гулке с маленькой дочкой Сашей: «Прогулка с Сашей в холодный и светлый весенний день. Опрокинутые урны, старые пальто, в тени замерзшие плевки, сыреющая штукатурка на домах. Я всегда любил ледяную красноносую весну».

В этот год, последний год его жизни, Ильф не расставался с пишущей машинкой. На ней он написал свою последнюю записную книжку. Впрочем, записной книжкой ее можно назвать условно. Она отличается от тех записей, что в течение многих лет делал Ильф в разноформатных блокнотах, начатых тетрадках и на разрозненных листках. И отличается главным образом тем, что прежние записи были материалом для произведений, а эти, последние, оказались произведением — фрагментарным, незаконченным и все-таки цельным. «На мой взгляд, его последние записки...— выдающееся литературное произведение. Оно поэтично и грустно»,— писал Евгений Петров.

Эти записки — не дневник. По их содержанию почти не определишь, когда делалась та или иная запись. Осенью, в Крыму, появились записи о подмосковном доме отдыха в Остафьево, где Ильф был в феврале или в марте; летом, в Малаховке, возникали заметки о весеннем Крыме; зимой появлялись летние пейзажи.

Как и в ранних записных книжках Ильфа, здесь много остроумных замет, смешных имен, афоризмов и каламбуров. «Открылся новый магазин. Колбаса для малокровных, паштеты для неврастеников. Психопаты, покупайте продукты питания только здесь!» «Раменский куст буфетов. Куст буфетов, букет ресторанов, лес пивных». «Был у него тот недочет, что он был звездочет». «Звали ее почему-то Горпина Исаковна». «Старый Артилеридзе». «Орден Контрамарки»... Но большинству из них не суждено было войти в новое произведение или дать ему толчок, они не предназначались для новых произведений, и потому каждый из этих фрагментов приобретает определенную законченность и полноту.

Среди записей — эскизы к ненаписанному роману, в которых мощная фантазия Ильфа смешивает, как краски на палитре, образы «великолепного Рима» и до мелочей знакомые картины одесского быта 20-х годов, рождая галерею фигур, фантастических и реальных. Здесь и закаленный в походах древнеримский воин, потрясен-

ный в XX в. одесским буфетом искусственных минеральных вод, и видавший виды буфетчик Воскобойников, ставший при римлянах Публием Сервилием Воскобойниковым; простодушный легат, сжегший одесскую кинофабрику («как настоящий римлянин, он не выносил халтуры»), и «Четыре зверя» — четыре одесских босяка, даже в беглых, фрагментарных зарисовках оказывающиеся подстать легендарному Королю и эпическому Фроиму Грачу, созданным Гомером Молдаванки Бабелем. Ильф жалел, что ему не удалось даже начать этот роман.

Между фрагментами и отдельными фразами — целые миниатюры, лирические и сатирические. Каждая из них выдержана в определенной тональности, и тональность каждой из них другая.

Лирично и субъективно, о себе и в то же время как бы и не о себе: «Раньше, перед сном, являлись успокоительные мысли. Например, выход английского флота, кончившийся Ютландской битвой. Я долго рассматривал пустые гавани, и это меня усыпляло. Несколько десятков тысяч людей находилось в море. А в гаванях было тихо, пусто, тревожно. Теперь нет этого. Все несется в диком беспорядке, я просыпаюсь ежеминутно. Надоело».

И грустный сарказм: «Остафьево. Наконец это совершилось. К обеду она вышла еще более некрасивая и жалкая, чем всегда, но чертовски счастливая. Он же сел за стол с видом человека, выполнившего свой долг. Все это знали, и почтительный шепот наполнил светлое помещение столовой. В разгаре обеда, когда ели жареную утку, показался Ш. Его морда трактирщика лоснилась. Как видно, он только что выдул целый графин. Идиллия дома отдыха».

И свободный, не признающий рамок гротеск: «В долине Байдарских ворот. Как строили город. Пресную воду привозили на самолетах и выдавали ее режиссерам по одной чашке в день. А у Г. в палатке стояла целая бочка пресной воды. Это так волновало режиссеров, они так завидовали, что работать уже не могли и массами умирали от жажды и солнечных ударов. Долина талантов была переполнена трупами. Г. на верном верблюде бежал в „Асканию Нова“, где его по ошибке скрестили с антилопой на предмет получения мясистых гибридов. Гибрид получился солнцестойкий, но какой-то очень странный».

И вдумчивое, удивленное внимание сатирика к мелочному существованию людей, для которых нет большого мира: «Как я люблю разговоры служащих. Спокойный, торжественный разговор курьерш, неторопливый обмен мыслями канцелярских сотрудников. „А на третье был компот из вишен". Сообщается это таким тоном, как если бы говорили о бегстве Наполеона с острова Эльбы. „Вы знаете, Бонапарт высадился во Франции"».

И все эти записи — сатирические, негодующие, злые, язвительные, грустные, нежные, исполненные чувства, раздумья, фантазии или живой наблюдательности — связаны между собой, как бывают связаны стихи в одном цикле, и в чередовании их ощутим внутренний ритм. В этих записях вообще есть что-то от стихов (хотя они так непохожи на тургеневские «Стихотворения в прозе»; может быть, потому, что связаны с поэзией XX в., а тургеневские «Стихотворения» принадлежат XIX). Что-то от стихов в прозрачной недосказанности, недорисованности картин, которые дает Ильф. В своеобразных повторах, создающих порой ощущение рифмы. В сквозных темах, объединяющих группы миниатюр, расчлененные заметками совсем на другие темы.

«О, горе мне! Тоска! Тоска навеки!» — цитирует Ильф, и через несколько строк возвращается к этой записи: «На мутном стекле белела записочка: „Киоск выходной". Тоска, тоска навеки». «Я не лучше других и не хуже». И через несколько строк снова: «Нет, я не лучше других и не хуже». А вот пример, когда сатирическая тема как бы связывает несколько записей в одну строфу, и этому не мешают другие фрагменты, помещенные между ними. «„Край непуганых идиотов". Самое время пугнуть». «В каждом журнале ругают Жарова. Раньше десять лет хвалили, теперь десять лет будут ругать. Ругать будут за то, за что раньше хвалили. Тяжело и нудно среди непуганых идиотов».

Как и цикл стихов, эти записи Ильфа можно читать с середины, в любом порядке, но лучше всего их читать все-таки подряд, как они написаны Ильфом. И очень жаль, что эта книжка все еще не издана полностью и подряд, в том виде, как ее оставил Ильф. (Считается, что Ильф писал эти заметки прямо на машинке, как они приходили в голову. Но вероятно, это было не совсем так или не всегда так. По крайней мере для некоторых записей делались

черновики. Сохранилось несколько узких, длинных, исписанных от руки листков. Отдельные записи в свою последнюю работу Ильф перенес отсюда.)

Последний год жизни Ильфа, как и все десять лет его совместной работы с Петровым, был полон и трудностей и трудов. Конфликт с «Мосфильмом» по поводу «Цирка» был именно в эту весну. Лето было отдано работе над «Одноэтажной Америкой», напряженной работе, в которой писатели впервые испытывали свои способности писать совместное произведение порознь. В сентябре 1936 г. «Одноэтажная Америка» была сдана в журнал «Знамя».

Заместителя редактора журнала С. Рейзина, готовившего «Одноэтажную Америку» в печать, радовало как читателя и смущало как редактора отсутствие привычной схематичности в этой книге, подчиненность всего повествования в ней живым впечатлениям путешественников. Он настаивал на послесловии, на ряде осторожных оговорок в нем и просил Евгения Петрова (Ильфа щадили, переписку редакция вела с Петровым) не возражать против некоторых поправок, сделанных в тексте редактором.

Петров же возражал запальчиво и решительно, от имени своего и Ильфа. «Мы категорически возражаем,— писал он,— против написания послесловия о том, что, дескать, наши наблюдения не носят исчерпывающего характера. Лучше совсем не писать книг, чем снабжать их послесловиями». «Писатели — пишут, критики — критикуют. Мы не боимся критики, так как чувствуем свою правоту. Все, что написано в книге,— чистейшая правда. Там нет ни слова лжи».

Сохранились поправки, на которых настаивала редакция, и замечания Е. Петрова по поводу каждой из них.

«Богатых и нищих нет. Вернее, все нищие»,— написано в главе об индейской деревне. Редактор вычеркнул эту фразу. «Надо безусловно оставить,— пишет Е. Петров.— В отношении к индейской деревне это абсолютно правильно! И потом это правда. В деревне, о которой идет речь, все индейцы нищие».

«Наши стахановцы иногда перекрывают нормы американских рабочих»,— пишут Ильф и Петров. Редактора смущает это «иногда», и он заменяет его словом «нередко». «Прошу оставить!— настаивает Е. Петров на авторском варианте.— Иначе будет неправда».

И в другом месте. «Мы, кстати, и не такие уж бедные». Редактору эта фраза кажется слишком уничижительной. Появляется бодрая поправка: «Тем более, что мы, кстати, давным давно уже не бедные». «Ужасная поправка!» — пишет Е. Петров и просит восстановить авторский текст. Надо сказать, что почти во всех случаях Е. Петров настоял на своем.

Всю зиму 1936/37 г. Ильф жестоко болел. Он был бледен и подавлен. Но к весне ему стало лучше. Пожалуй, он поправлялся. В середине марта сделали рентгеновские снимки. Они были благоприятны. Писатели хотели поехать на Дальний Восток. Врач считал это реальным. Ильф и Петров всерьез думали о поездке.

«Одноэтажная Америка» явно пользовалась успехом. Она вышла в журнале, потом в «Роман-газете», ее готовились выпустить отдельными книжками и Гослитиздат и издательство «Советский писатель». Перед тем главы из нее печатались в газетах. Не только в «Правде», но и в «Литературной газете», и в «Вечерней Москве», и даже в газете «За пищевую индустрию» (здесь, естественно, отдали предпочтение главе «Аппетит уходит во время еды»). Книгу обсуждали на читательских конференциях в учреждениях и редакциях. Интерес Ильфа и Петрова к «сервису», к постановке торговли и обслуживания за рубежом несколько пугал, но он же и привлекал определенные деловые круги. На книгу одной из первых откликнулась газета «Советская торговля».

Единственная отрицательная рецензия появилась в «Известиях» в марте 1937 г., называлась «Развесистые небоскребы» и оставляла смутное подозрение, что рецензируемую книгу рецензент не прочел: незабываемого толстяка Адамса он уверенно именовал... Смитом.

В начале апреля Ильф и Петров выступили на собрании московских писателей с речью «Писатель должен писать!». Собственно, выступал Евгений Петров. «Ильф сидел рядом со мной,— рассказывает В. Ардов,— в одном из последних рядов, высоко и далеко от трибуны. Он очень покраснел и закрыл глаза. У него всегда бывало так, когда Петров читал их общие сочинения. Мы даже шутили: Петров читает рукопись, а Ильф пьет воду в президиуме и громко перхает, будто это у него, а не у Петрова, пересыхает в горле от чтения» [1]. Речь произ-

[1] *«Воспоминания об И. Ильфе и Е. Петрове», стр. 211.*

вела большое впечатление, ее перепечатывали и цитировали.

Через несколько дней Ильф слег. «Я никогда не забуду,— писал Евгений Петров,— этот лифт, и эти двери, и эти лестницы, слабо освещенные, кое-где заляпанные известью лестницы нового московского дома. Четыре дня я бегал по этим лестницам, звонил у этих дверей с номером „25" и возил в лифте легкие, как бы готовые улететь, синие подушки с кислородом. Я твердо верил тогда в их спасительную силу, хотя с детства знал, что когда носят подушки с кислородом,— это конец. И твердо верил, что, когда приедет знаменитый профессор, которого ждали уже часа два, он сделает что-то такое, чего не смогли сделать другие доктора, хотя по грустному виду этих докторов, с торопливой готовностью согласившихся позвать знаменитого профессора, я мог бы понять, что все пропало...» («Из воспоминаний об Ильфе»).

Ильф умер вечером 13 апреля 1937 года.

Когда на другой день после смерти Ильфа в газетах появились некрологи, кто-то из друзей сказал Петрову:

— Такое впечатление, будто сегодня и вас хоронят.

И в самом деле, имя Евгения Петрова упоминалось во всех некрологах. Говорить об Ильфе, не вспоминая его соавтора, было невозможно.

— Да, это и мои похороны,— ответил Петров.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

Евгений Петров после смерти Ильфа

Смерть Ильфа была для Петрова глубокой травмой, и личной и творческой. С потерей друга он так и не примирился до последнего дня своей жизни. Но творческий кризис преодолевал с упорством и настойчивостью человека большой души и большого таланта. Он понимал, что со смертью Ильфа писателя Ильфа и Петрова не стало. Предстояло заново сложиться писателю Е. Петрову — с новыми темами, новыми жанрами, новым художественным почерком. «Когда мы с ним встретились в 1940 году после долгой разлуки,— вспоминает И. Эренбург,— с не-

обычайной для него тоской он сказал: „Я должен все начинать сначала“» [1].

В задуманную вместе с Ильфом поездку на Дальний Восток Петров отправился один. Это было летом 1937 г. Он побывал в Хабаровске, Биробиджане, Комсомольске-на-Амуре, Владивостоке. В «Правде» появился его очерк о кровопролитном столкновении с японцами на границе, потом другие очерки о людях Дальнего Востока, фельетон. Ездил Е. Петров и на Колыму. Говорят, он задумал там и даже начал книгу о Колыме, и будто бы она называлась так: «Остров Колыма» [2]. Но рукописи этой нет, и ни одной строчки о Колыме Петров не напечатал.

Вернувшись в Москву, он стал заместителем главного редактора «Литературной газеты», т. е. фактически «делал» газету, как утверждали его товарищи. Это была большая и трудоемкая работа. Писал немного. Несколько литературно-критических статей — вот все, что опубликовал он за год.

Но в начале 1939 г. Е. Петрова захватил замысел, с которым он уже не расставался,— он задумал книгу «Мой друг Ильф». С тех пор, какая бы новая работа ни увлекала его, эта тема всегда была с ним. Вероятно, если бы не его гибель, именно в этой работе раскрылось бы во всей полноте своеобразие его таланта, именно это произведение могло бы стать рядом с лучшими созданиями Ильфа и Петрова. В этой книге Е. Петров намеревался рассказать «о времени и о себе». О себе — в данном случае означало бы: об Ильфе и о себе. Замысел его далеко выходил за пределы личного. Здесь должна была заново, в иных чертах и с привлечением другого материала, отразиться эпоха, уже запечатленная в романах Ильфа и Петрова. Впечатления путешествий, так и не нашедшие отражения в их совместных произведениях. Раздумья о литературе, о законах творчества, о юморе и сатире. Отрывки, опубликованные под названием «Из воспоминаний об Ильфе», планы и наброски, сохранившиеся в архиве, свидетельствуют, что работа эта была щедро насыщена юмором, в чем-то близким юмору Ильфа и Петрова и в чем-то совершенно иным — юмором Е. Петрова.

[1] *«Воспоминания об И. Ильфе и Е. Петрове», стр. 184.*

[2] *Н. Козлов. Сердцем писателя. «Литературная Россия», 29 мая 1964 г., стр. 16—17.*

С фрагментами из этой книги Евгений Петров выступал. Рассказывает А. Раскин: «Он с большим удивлением говорил нам, что, оказывается, может по два часа „держать аудиторию“, рассказывая об Ильфе, об Америке, о своей работе. Это было после ряда его творческих вечеров в Ленинграде. Вечера имели шумный, неистовый успех. Петров очень близко принимал это к сердцу, был радостно взволнован и совершенно растрогался, когда на вечере в каком-то художественном институте ему торжественно преподнесли маленького позолоченного теленка, специально сделанного для него студентами»[3].

И может быть, память об Ильфе, тоска об Ильфе привели к тому, что Е. Петров снова обратился к гротеску. Летом 1939 г., перед самым началом второй мировой войны, он написал памфлет — гротескную комедию «Остров мира».

Восемь лет эта пьеса, законченная лишь вчерне, пролежала в бумагах автора. За эти восемь лет началась и закончилась вторая мировая война, произошли огромные изменения в судьбах многих народов. Но пьеса-памфлет, которая, казалось бы, могла быть такой же недолговечной, как большинство произведений этого жанра, впервые извлеченная из бумаг автора, опубликованная и поставленная в 1947 г., прозвучала так, словно была написана только что.

Коллектив Ленинградского театра комедии, первым осуществивший постановку «Острова мира», в своем «Слове от театра» писал: «Ставя спектакль „Остров мира“, мы видели перед собой задачу, стоящую перед всем советским искусством: активно участвовать в борьбе за мир и дружбу народов, против поджигателей новой войны». И годы, прошедшие со времени второго рождения пьесы, не состарили ее.

Комедия начинается в реалистическом тоне, усмешливом и поначалу безобидном. Перед нами — «один из лучших лондонских домов. Всегда такой спокойный, респектабельный дом». Теперь он встревожен угрозой войны. Перед нами — глава «респектабельного дома», мистер Джекобс-младший, долговязый, румяный и седовласый джентльмен (этакая внешность примерного оптимиста, удачника и счастливчика, почтенного главы се-

[3] *«Воспоминания об И. Ильфе и Е. Петрове», стр. 264.*

мейства, у которого денежные дела в полном порядке). Мистер Джекобс-младший — пацифист, ненавистник войн. Его, правда, волнуют не судьбы человечества, а всего лишь спасение своей семьи. Он не против господства Англии над миром, но считает, что такое господство удобней завоевать не оружием, а торговлей. Он, собственно, не против войны вообще, он против войны, уже стоившей ему сына и брата. «Ей кажется,— говорит он о жене,— что все будет, как в ту войну, мы просто будем отсиживаться дома, терпеть, как люди богатые, микроскопические материальные лишения...» В «ту» (первую империалистическую) войну он, может быть, и не был бы пацифистом. Но теперь война опасна и для буржуазии. «К сожалению,— говорит мистер Джекобс,— я ничего не могу сделать, чтобы общество управлялось так, как мне этого хотелось бы, чтобы не было войн и революций...»

Итак, он хочет своего, буржуазного мира, мира для себя. Е. Петров не навязывает героям своей логики, он как бы признает законность их логики для них. Он дает своим персонажам следовать этой логике, чтобы посмотреть, что из этого выйдет.

Находят в Тихом океане маленький остров с безобидным туземным племенем и здоровым климатом. Мистер Джекобс переносит сюда весь свой лондонский семейный мирок и лондонские привычки. В рождественское утро старый слуга по-прежнему растапливает камин, хотя на острове сорокаградусная жара. Привезены запасы продовольствия, вин и одежды на десять лет. Привезены преданные старые слуги, семейный доктор, семейный священник, жених для дочери. Рай. И пусть радио по-прежнему кричит о том, что Данциг — бочка с порохом, что изобретены новые, страшные бомбы и что английским женщинам и детям угрожает серьезная опасность от воздушных бомбардировок. Здесь это уже никого не пугает. Здесь — Остров мира.

С удовольствием произносит мистер Джекобс-младший монологи о том, что на земле все создано для мира, о великой миссии его семьи, которая должна просветить «маленький благородный народ». Он произносит эти речи и в начале и в середине действия. Он обращается в конце действия по радио ко всем правительствам мира с призывом «прекратить пролитие крови, уничтожить ору-

жие, уничтожить все эти бесчисленные средства истребления, которые...»

Но тут возникает непредвиденное обстоятельство: на острове бьет нефтяной фонтан. Нефть — это миллиарды.

На полуслове прерывается речь мистера Джекобса в защиту мира. Только мгновение длятся растерянность и переполох. «...Сознание мистера Джекобса возвращается в реальный, знакомый ему с детства мир. Он встает во весь рост и поднимает руку: „Молчите! Внимание! Хозяин здесь — я!“»

На этом кончается комедия в комедии, спектакль, разыгрываемый перед самими собою мистером Джекобсом и его семейством. Первая же реплика миссис Джекобс в третьем действии: «Доброе утро, Майкрофт! Зачем вы опять топите камин? Пора уже прекратить эти глупости»,— словно означает: представление кончилось, начинается реальная обычная жизнь. И вот эта реальная жизнь оказывается невероятно фантастичной. Все нарастая по ходу действия пьесы, разворачивается гротеск.

«Респектабельный дом» и почтенное семейство мистера Джекобса превращаются в предприятие, даже в ряд предприятий. Сам мистер Джекобс возглавляет компанию «Английская нефть». Его супруга, американка по происхождению, возглавляет акционерное общество «Американская нефть». Старая и глупая экономка Джекобсов, неожиданно оказавшаяся очень расторопной и скупившая у туземцев множество нефтяных участков за простые спицы для вязанья, организовала собственное общество, стала миллиардершей и «самой популярной девушкой в Англии». Объединились для эксплуатации нефти даже доктор и священник («Христианская нефть»).

Но где же мирный остров? Теперь об Острове мира говорит «голос по радио», совещаются министры и запрашивает в палате общин полковник Гопкинс. Впрочем, теперь и это никого не пугает: миллиарды вернули мистера Джекобса в «знакомый ему с детства мир». Именно теперь приезжают, наконец, на Остров мира супруги Симпсон, и Джекобс-старший, боявшийся, что перемена климата может повредить его собакам, оставляет Лондон ради нефтяного острова.

Маленький остров оказывается капиталистическим миром в миниатюре. Еще недавно считавшийся бесплодным и «ничьим, то есть туземным», островок превраща-

ется в пункт столкновения трех держав (Англии, Америки и Японии), причем каждая из них претендует на полное господство здесь. Создавая эту гротескную ситуацию, сатирик даже не выходит за пределы дома мистера Джекобса, почти не увеличивает число действующих лиц. Один лагерь на острове (Англия и Америка) представлен мистером Джекобсом и его женой (их интересы то и дело вступают в противоречия), другой — мистером Баба, японцем, который только в предыдущем действии был выловлен из моря после кораблекрушения, а теперь уже представляет Японию в притязаниях на остров.

События нарастают с удивительной быстротой. Мистер Джекобс скупает у местного царька земли. Мистер Баба объявляет царька преступником, свергает его и устанавливает марионеточное правительство (что фантастично лишь по быстроте действия, а никак не по методам «мирной политики» империалистов). Туземцы под руководством переодетых японцев врываются в конторы англичан. Мистер Джекобс... приказывает принести оружие, которое он, оказывается, привез на Остров мира.

И вот четвертое действие. Теперь дом мистера Джекобса не только предприятие. Теперь это военный лагерь, и недавний ревнитель мира очень активно распоряжается в нем. «Веселей! Веселей! Больше жизни!» — командует он вооруженным мужчинам, а сыну Артуру, которому совсем недавно запрещал даже смотреть на оружие, кричит: «Как ты держишь ружье? Смотреть противно!»

Военные события нарастают. Они не вмещаются в доме мистера Джекобса. К берегу подходят военные корабли. Из Англии прибывает морская пехота. В действие вступают войска. Наводят пушки, звучит команда, раздаются выстрелы... И мистер Джекобс, воздевая руки к небу, возглашает: «Благодарю тебя, господи, за то, что ты не забываешь малых сих и помогаешь им в беде!»

Так заканчивается пьеса, начатая высокопарными монологами того же героя о мире.

Нетрудно заметить, что в пьесе нет обличительных слов. В пьесе нет авторских мыслей, вложенных в уста одного из героев. В пьесе нет героев в подлинном значении этого слова. Есть только капиталисты и их слуги (царек Махунхина даже не в счет: он не действует, за него действуют другие). Автор оперирует только логикой действия, только неуклонной логикой действия, вы-

текающей из характеров персонажей. Но его глубокое понимание этой логики, его понимание типических фактов и умелое использование их делают пьесу разоблачающей и злой.

И в дальнейшем Евгений Петров работал активно и много. Осенью 1939 г. военным корреспондентом ездил в Западную Украину (и заодно редактировал там журнал «Крокодил на Западной Украине»). В 1940 г. ездил на финский фронт. Он стал редактором журнала «Огонек» и со страстью менял облик этого еженедельника и заводил в нем сатирические отделы. И все это время Ильф был рядом с ним. А. Раскин рассказывает: «„Ильф обычно говорил", „Ильф поступал так", „Ильфа это всегда возмущало", „Ильф это очень любил" — таковы были любимые фразы Петрова. Ощущение всегда было такое, будто Ильф куда-то надолго уехал, или болен, или спит в соседней комнате» [4].

Особенно остро потерю друга Е. Петров ощущал во время работы. Он оставался наедине со своей пишущей машинкой, клавишей которой совсем недавно касались пальцы Ильфа. Оставался наедине с белым листом бумаги, и не было друга, который в течение десяти лет всегда находился рядом во время работы, понимавший с полуслова, готовый спорить в любую минуту. Даже работая врозь над «Одноэтажной Америкой», писатели жили общей творческой жизнью: каждая мысль была плодом взаимных споров и обсуждений, каждый образ, каждая реплика должны были пройти суд товарища. И теперь Ильфа не было.

Знакомые Е. Петрова, например А. Эрлих, помнят, с какой настойчивостью зазывал он к себе в гости друзей, радушно усаживал, включал радиолу, беседовал и вдруг... садился работать. Гость вставал и откланивался, смущенный, но Петров удерживал, просил не уходить: он не мог сочинять в одиночестве. Не удивительно, что Е. Петров искал соавтора. В конце 1939 г. таким соавтором его в работе над сценариями стал Г. Мунблит.

Е. Петрову принадлежат пять киносценариев: «Музыкальная история», «Антон Иванович сердится», «Беспокойный человек», «Тиха украинская ночь» и «Воздушный извозчик». Первые три написаны им совместно

[4] *«Воспоминания об И. Ильфе и Е. Петрове», стр. 268.*

с Г. Мунблитом. Сценарии «Музыкальная история», «Антон Иванович сердится» и «Воздушный извозчик» были экранизированы. «Воздушный извозчик» был поставлен вскоре после гибели автора, фильм оказался слабым. «Музыкальная история» и «Антон Иванович сердится», поставленные при жизни Е. Петрова и при активном его участии, заняли значительное место в советской кинематографии.

Композитор Д. Шостакович назвал как-то в числе любимых им музыкальных кинокартин фильмы «Музыкальная история» и «Антон Иванович сердится». Знаменательно, что эти фильмы, достаточно глубокие музыкально, чтобы удовлетворить Д. Шостаковича, в то же время очень просты и демократичны, доступны самым неподготовленным в музыкальном отношении, самым неискушенным слушателям и зрителям.

В первом из них мы встречаемся с искусством самодеятельным: из оперного кружка при гараже шофер Говорков попадает в Большой театр. Второй фильм посвящен оперетте. Но идет ли речь о клубной самодеятельности или об оперетте — защищается подлинное высокое искусство.

В том, с каким жаром отстаивает молодой композитор Мухин, герой фильма «Антон Иванович сердится», не только свое право работать в «легком жанре», но, главное, право этого жанра, как и любого другого жанра искусства, на серьезное отношение к нему, слышны интонации самого Евгения Петрова. Ему и покойному Ильфу приходилось лет восемь — десять назад так же пылко отстаивать право на уважение своего жанра, тоже считавшегося чем-то вроде «низкого жанра» в области художественной литературы,— сатирического юмора.

Здесь комик Кибрик, предлагая Мухину упростить его оперетту, говорит: «Опомнись, Алеша! Это же — оперетта. Это же легкий жанр!»

«Терпеть не могу этого слова,— возмущенно восклицает Мухин.— Легкий жанр! Пристанище для халтурщиков! Нужно делать серьезно все, в каком бы жанре ты ни писал. Музыка есть музыка!

Кибрик (воздевая руки к небу): Кто это говорит! Бетховен? Бах? Римский-Корсаков?

Мухин: Это говорит их ученик — Мухин. Я не хочу, чтобы мои учителя за меня краснели».

Содержание этих близких и как бы дополняющих друг друга комедий не замыкается в области искусства. Оно шире. У нас нет незаметных людей, потому что нигде не возможен такой расцвет индивидуальности, как в коллективе,— вот о чем говорит «Музыкальная история». В искусстве нет жанров высоких и жанров низких; есть произведения талантливые и бездарные; есть люди трудящиеся и есть бездельники,— утверждают сценарий и фильм «Антон Иванович сердится». Связанная с ними по замыслу комедия «Воздушный извозчик»— это произведение о том, что у нас нет второстепенных, «незаметных» профессий. Летчик Баранов, главное действующее лицо сценария, до конца остается только «воздушным извозчиком», т. е. пилотом транспортного самолета, но это не мешает ему и его экипажу героически участвовать в войне.

По сюжету, удивительно простому и свежему, наиболее интересна «Музыкальная история». Старая сказка о гадком утенке здесь решена по-новому, как по-новому стала решать ее сама жизнь. Столько буржуазных фильмов, особенно голливудских, посвящено судьбе таланта, выдвигающегося благодаря счастливому случаю, благодаря красоте, покорившей сердце знаменитого режиссера, или встрече с добряком-миллионером или другим кинообстоятельствам, очень популярным на буржуазном экране, но не имеющим ничего общего с истинным правом таланта на признание.

В «Музыкальной истории» все происходит просто и закономерно, как и должно происходить в нашей стране, где открыта дорога талантам из народа. Ничем не выделяющийся шофер, любящий музыку и не догадывающийся, каким дарованием он обладает. Ничем не выделяющийся старичок-музыкант, открывший талант у Говоркова и уверенно приведший его на сцену. Обыкновеннейшие товарищи по гаражу, взволнованные рождением большого артиста. Все это правдиво и просто и вместе с тем поэтично, трогательно, прекрасно.

Эти фильмы по жанру — лирические комедии, их юмор — веселый и радостный юмор счастливых людей. Сатирического здесь немного. В «Музыкальной истории» оно сконцентрировано в образе Тараканова, неудачливого соперника Говоркова в любви. В фильме «Антон Иванович сердится» сатиричен тунеядец Керо-

синов. Обе фигуры гиперболичны и в какой-то степени сделаны в старой традиции Ильфа и Петрова.

С типами, подобными Тараканову, этому воплощению глупости, пошлости и самодовольства («Я, Клавдия Васильевна, ежедневно работаю над собой. От пяти до шести обедаю, а от шести до восьми работаю над собой. А потом я свободен и культурно развлекаюсь»), мы встречались не только в фельетонах Ильфа и Петрова, но еще в ранних рассказах Е. Петрова («Весельчак»). Уже тогда Петров ненавидел этих мрачноватых и тупых пошляков, самодовольно устраивающихся в жизни и начиненных отвратительно бессмысленными мещанскими изречениями, которые они считают остроумными.

В фельетонах Ильф и Петров выступали против этих возомнивших о себе дураков, занимающих посты, облеченных, так сказать, властью и причиняющих людям зло, хотя, может быть, не столько по злобности своей, сколько по отчаянной тупости и ограниченности. Тараканов и Керосинов тоже обрисованы так, что вызывают непримиримо отрицательное отношение к ним и авторов и зрителей. Тупость и пошлость Тараканова, мещанское представление его о красивом («Мои отсталые родители дали мне пошлое имя Федор. А я переменил его и теперь называюсь красивым заграничным именем — Альфред») вызывают отвращение. Но, следуя общему тону веселой комедии, сценаристы сделали эти образы безобидными, почти безвредными. У Тараканова, может быть, и хватит подлости, чтобы рассорить на время влюбленных, но серьезно испортить им жизнь он не может. В конце концов одиноким и осмеянным, даже жалким, остается именно он. И хотя Керосинов, этот наглый тунеядец, умеющий беззастенчиво врать и беззастенчиво жить на чужой счет, опаснее, но и здесь достаточно предложить ему сыграть Гайдна или задать ему вопрос из истории музыки, чтобы убедиться в полном невежестве «непризнанного гения», какого он разыгрывает [5].

В марте 1941 г. Е. Петров, в качестве корреспондента «Известий» на международной ярмарке в Лейпциге, по-

[5] *Все киносценарии Е. Петрова в разное время опубликованы. «Воздушный извозчик», «Музыкальная история», «Антон Иванович сердится» — в книге: Е. Петров. Сценарии. М., Госкиноиздат, 1943; «Беспокойный человек» — в «Новом мире», 1955, № 2; «Тиха украинская ночь» — в «Радуге», 1964, № 2.*

бывал в фашистской Германии, но очерк об этой поездке был опубликован уже в дни войны. В июне 1941 г. с американским писателем Эрскином Колдуэллом Петров отправился в поездку по Советскому Союзу. День 22 июня застал его в Тбилиси.

С первых же дней войны Е. Петров стал корреспондентом Совинформбюро. Совинформбюро занималось распространением информации за границей. Телеграфные корреспонденции Е. Петрова шли в Америку. Хорошо знавший Америку, умевший говорить с рядовыми американцами, в годы войны он немало сделал, чтобы рассказать американским трудящимся правду о Советском Союзе, чтобы донести до них правду о героическом подвиге советского народа. Его фронтовые очерки появлялись в «Известиях», «Правде», «Огоньке», «Красной звезде».

Осенью 1941 г. это были очерки о защитниках Москвы. Евгений Петров бывал на передовой, ездил в освобожденные села, когда там еще дымились пепелища, разговаривал с пленными, стараясь понять, что движет этими, потерявшими человеческий облик людьми.

И. Эренбург рассказывал, как Е. Петров вернулся однажды контуженным из-под Малоярославца. Его тогда ударило воздушной волной, у него болела грудь, он едва держался на ногах. Он жаждал скорее добраться до гостиницы и залезть в горячую воду. Ему казалось, что это облегчит боль. Но в гостинице «Москва», где жил тогда Петров, в тот день не было света, не было воды, не работал лифт. С огромным трудом взобрался он по лестнице, едва дошел до комнаты, свалился и не мог даже никому сообщить, что ему плохо. У него не было сил позвонить и кого-нибудь к себе позвать. А как только Петров пришел в себя, первое, что он сделал,— взял машинку и начал писать статью для газеты.

Когда немцев отогнали от Москвы, Е. Петров отправился на Карельский фронт. Самые ожесточенные бои шли на юге — он стремился попасть на юг.

Е. Петров понимал, что война — трудное и долгое дело. Много ездивший, видевший, он правильно оценивал силу гитлеровской армии, отлично вооруженной и опьяненной легкими предшествующими успехами. Но он знал, что победа советского народа неизбежна. Он верил в победу, потому что в самые трудные дни был там, где делалось это самое трудное дело — военная победа, ви-

дел людей, делавших ее, и понимание рождающейся победы стремился передать читателям.

Горечь и боль за поруганную землю сочетались в фронтовых корреспонденциях Е. Петрова с нежным любовным отношением к нашим людям, чьи прекрасные героические черты раскрывались на полях сражений. «Птенчики» майора Зайцева, храбрая пулеметчица и дисциплинированный солдат Катя Новикова, капитан Ерошенко, проводящий свой корабль к Севастополю под тучей бомбардировщиков, командиры и комиссары, генералы и солдаты, защитники Москвы и Севастополя — все эти портреты, бегло намеченные в кратких фронтовых зарисовках, создавали обобщенный образ мужественного советского человека, с оружием в руках защищающего родину от врага.

Е. Петров наблюдал войну не только глазами патриота и гражданина, он наблюдал ее и глазами художника. От его острого взгляда не ускользал и быт войны, ее пейзажи, ее запахи и звуки, тот своеобразный отпечаток, какой накладывала она на лица людей. Он считал, что все это важно, все это элементы будущей великой эпопеи, которую напишет когда-нибудь новый Лев Толстой.

В лучших традициях русской классической литературы о войне написан очерк об одной из заполярных зенитных батарей. Не с тревоги, не с боевого сражения начинается очерк о героической батарее, а с тех напряженных минут затишья между двумя схватками, когда батарея настороже, но люди занимаются мирным делом: читают газету, чинят прохудившиеся рабочие брюки, мечтают о доме или играют с прижившимися на батарее животными. Изображение животных на батарее придает заполярным очеркам Петрова какую-то особую человечность и теплоту. А с мягким юмором обрисованное писателем поведение животных во время боя только подчеркивает и оттеняет спокойное, деловое мужество людей, которым посвящен очерк.

Последние страницы Евгения Петрова, исполненные сознания близящегося перелома в войне, были продиктованы событиями севастопольской обороны.

Он рвался в Севастополь с настойчивостью одержимого. Город был блокирован с воздуха и моря. Не было ни клочка земли, который не обстреливался бы или не бомбился. Туда ходили наши корабли, доставляя боеприпа-



Евгений Петров на крейсере «Ташкент» 27 июня 1942 г. Справа — командир корабля В. Н. Ерошенко

сы и вывозя раненых, но каждый из таких походов был героической операцией. Как раз в те дни, когда Е. Петров добился командировки в Краснодар, рассчитывая оттуда попасть в Севастополь, погибло несколько кораблей, прорывавших блокаду. Военное командование упорно отказывало Е. Петрову в поездке в Севастополь. Он побывал в Новороссийске. Видел корабли, прорвавшие блокаду. «Информация от уцелевших людей, полученная на палубе корабля, трубы и надстройки которого были продырявлены осколками, а стволы зениток покрыты обгоревшей краской,— эти живые и образные рассказы, которые отбили бы охоту у многих поглядеть своими глазами на „прорыв блокады“, еще больше укрепили желание Евгения Петровича во что бы то ни стало попасть в Севастополь»,— рассказывает адмирал И. С. Исаков[6]. И он добился своего.

Крейсер «Ташкент», на котором находился Петров, вышел из Новороссийска 26 июня 1942 г. Он был тяжело

[6] *«Воспоминания об И. Ильфе и Е. Петрове», стр. 311—312.*

нагружен боеприпасами, продовольствием для Севастополя, вез бойцов пополнения. Трасса «блокадопрорывателей» лежала перед немецкой авиацией, как на ладони. Крейсер, шедший впереди «Ташкента», был разбит. Среди обломков и пятен мазута держались на воде немногие уцелевшие люди, и фашистские летчики расстреливали их из пулеметов. «Ташкент» с боями прорвался к Севастополю. Вся огромная разгрузка и погрузка длилась два часа — летняя ночь коротка. Работали в полной темноте, но в бухту, где стоял корабль, все же попадали немецкие снаряды.

На обратном пути, рассказывает Исаков, «Ташкент» непрерывно атаковали, последовательно сменяясь, несколько вражеских эскадрилий. Они сбросили над кораблем 336 крупных бомб. Евгений Петров работал, как и все на корабле, не покладая рук, то в аварийной команде, то санитаром (две тысячи раненых из Севастополя — это был основной груз корабля). Весь в пробоинах, полузатопленный, с поврежденными машинами, «Ташкент» медленно приближался к своим. Суда, вышедшие навстречу, снимали раненых. Петров отказался покинуть корабль. На нем он и прибыл в Новороссийск.

Через несколько дней, возвращаясь в Москву, Е. Петров погиб при аварии самолета. Это было 2 июля 1942 г. А еще через два дня «Красная звезда» опубликовала его последний неоконченный очерк «Прорыв блокады».

33 коп.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»